تَكامُلُ القَصيدِ والْخبَرِ في قصيدة
بَانَتْ سُعادُ لِكعْب بْنِ زُهير

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2023 /5 /2334)

811.2

عدناني،محمد

تكامل القصيدة والخبر في قصيدة: بانت سعاد لكعب بن زهير /محمد عدناني- عمان دار الايام للنشر والتوزيع، .2023

(158)ص

ر. إ: **2334/ 5/ 2023**

الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي// عصر صدر الإسلام

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية اخرى

2023

دار الأيام للنشر والتوزيع
عمان -ش. الملك حسين -وسط البلد أول طلعة
جبل الحسين -بجانب سرفيس جبل الحسين خط 9
ص. ب925636 -العبدلي 11190 الأردن
هاتف: 00962-6-4633362
جوال: 00962-795-707630-00962-797-509925
E- mail: salah_tellawi@yahoo. com
alayamdar@gmail. com

تكامل القصيدة والْخبَرِ

في قصيدة

بَانَتْ سُعادُ لِكعْب بْنِ زُهير

محمد عدناني

دار الأيام للنشر والتوزيع

مقدمة

تعد لامية كعب بن زهير المشهورة بقصيدة "بانت سعاد" من النصوص الاستثنائية في تاريخ الشعر العربي؛ ولذلك لقيت انتشارا واسعا ورُوِيَتْ على كل الألسنة في سياقات مختلفة. كما اهتمت لأمرها الكثير من المصادر بروايات متعددة، ونالت حظا وافرا من الشرح في عصور متلاحقة. وما كان للقصيدة أن تذيع في الناس بمثل هذا الحجم لو لم تشتمل على مقومات فنية هيأت لها الاستحسان عندهم.

ويبدو أن شهرة القصيدة كانت حافزا قويا لفريق من الشعراء الذين سعوا إلى معارضتها بقصائد نُظِمَتْ على هَدْيِ ما احتوته من المعاني. بينما مضى فريق آخر إلى استثمار مكوناتها الفنية بمختلف أشكال الاستثمار، تخميسا وتشطيرا وتضمينا[1]. بل إن إطلاع الناس عليها، بتعدد مشاربهم ومرجعياتهم، جعلها مرجعا لغويا مُسعِفا في الشروح اللغوية[2]. كما أن

[1]. أورد أحمد الشرقاوي إقبال في كتابه: بانت سعاد في إلمامات شتى، ثمانية وسبعين شرحا للقصيدة، وستا وثلاثين معارضة وخمسة عشر تخميسا وأربعة تشطيرات. ناهيك عن التضمينات، وعن حُجِّيَتِها في المجال اللغوي والبلاغي والنحوي، إضافة إلى ترجمتها إلى العديد من اللغات: اللاتينية مرتان، والعدد نفسه إلى الألمانية والفرنسية والتركية والفارسية والهِنْدستانية، إضافة إلى ترجمتها إلى كل من الإنجليزية والإيطالية والبولونية والبَنْجابية، وقد وسَّع السيد إبراهيم محمد في كل هذه الإشارات ضمن كتابه: قصيدة بانت سعاد وأثرها في التراث العربي بشكل ضافٍ ومُفَصَّلٍ.

[2]. يعد حضورها في كتاب: "أساس البلاغة" للزمخشري من أبرز تجليات هذا الاهتمام.

بعض أبياتها اعْتُبِرَتْ حجة لتسويغ ظواهر نحوية في اللغة العربية، فسعى النحاة العرب إلى اجتلابها على سبيل الاستشهاد[1].

ويكفي نصا ما أن يلاقي مثل هذا الاهتمام من قبل علماء اللغة والشعر ليثير انتباه الدارسين، فيُعيدوا فيه ويُبْدوا عَلَّهُم يكشفون عن أوجه الاستحسان التي أحسها القدماء والمحدثون. ولا أعتقدني أجازف إذا صنفت هذه القصيدة، قبل الشروع في دراستها، ضمن الأعمال الجيدة في تاريخ الشعر العربي، والتي لا يُنازَعُ في شعريتها مهما تغيرت ذائقة الناس بِتَغَيُّرِ العصور والحساسية الشعرية.

ولا أشك -أيضا- في أن النظر في هذه القصيدة، لا يستوي إلا إذا نُظِرَ إليها من مستويين ساهما -في تقديري- في شهرتها وذُيوع خبرها بين الناس؛ أي: إن قراءتها قراءة فاحصة ومستوفية لن تكون إلا باستحضار النص في سياقه العام، وداخل شروط وظروف إنتاجه، لا من حيث هو نص لغوي إبداعي وحسب، ولكن من حيث المناسبة الاستثنائية التي أَحْوَجَتِ الشاعر إلى إبداعه، والآفاق الممتدة التي فتحها أمام الناس؛ إذ

[1]. نذكر منهم: ابن عُقَيْل في شرحه على ألفية ابن مالك، وابن هشام في "المُغْنِي"، والخليل بن أحمد الفراهيدي في "الجُمَلِ النحوية" وغيرهم ... وللتوسع في معرفة جوانب مفصلة في هذا المستوى يمكن النظر إلى كتاب: "بانت سعاد في إلمامات شتى"، ص70 وما بعدها. وكتاب: "بانت سعاد وأثرها في التراث العربي"، ص95 وما بعدها.

أجـواء الحـب والغـزل وإِنْضـاءِ الراحلـة مُهَيْمِنَـةٌ، ومشـاعر الاعتـذار والاستعطاف والتوسل، تُجَلِّلُها الحيرة والألم، مشفوعيْن ببَوارِقِ أمل تلـوح وتخبو حسب مقام الشاعر من المُخاطَب (الرسول الكـريم صـلى الله عليـه وسلم). إضافة إلى كل ذلك، فالقصيدة أصبحت، بالنسبة للشـعراء، حجـة للتبرير ودليلا للاحتجاج ورمزا لِلتَّشَفُّعِ والتَّبَرُّكِ... وسـنقف عنـد مظـاهر كل هذا في مكانه.

وإذا كان الحكم بـالجودة أو الـرداءة علـى عمـل أدبـي مـا، لـيس مـن شَواغِلِ النقد عموما، والتحليل الأدبي خصوصا، فإن الذوق الفني الرفيـع لا يُخطئ إذا قضى للقصيدة بالتميز. فالعارف بخبايا الشعر لـن يجـد أدنـى حرج في تفضيلها. لا لأنها ذائعة في الناس، كما أكـدنا، ولكـن لأنهـا ذات صناعة محكمة تَثْقَفُها العين والأذن واليد واللسان على حد تعبير ابن سلام الجمحي[1]، فَمِنْ إعادة بناء الماضـي، بعـد استحضـاره، إلى قمـة الإبـداع وروعة الابتكار الظاهريْن من خلال تجانس مكونات بنائها الداخلي. وهـو ما أعطاها هُويةً خاصة غيرَ قابلةٍ للتعميم.

وخلاصة القول، إن تنـاول قصـيدة "بانـت سـعاد" باعتبارهـا خـبرا ثـم قصيدا، بإمكانه أن يكون مفيدا في قراءتها قراءة متوازنة تحيط بكل القضـايا

[1]. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص43.

التي تختزلها. ونحن إذ نؤكد على هذه الازدواجية في القراءة، فلأننا نؤمن بأن هذين المستويين (الخبر والقصيد) متكافآن يُكَمِّلُ أحدهما الآخر، ويُضيئان بعض التَّعْتيمات التي قد تصيبهما؛ وهذا يعني أن نظرنا للخبر لن يكون تهييئا لأرضية الدخول إلى النص، وإنما لنعادل به القراءة[1].

[1]. اعتبر طه حسين أن الأخبار المحيطة بالقصيدة تهيء بروعتها وجمالها "جوا شعريا ملائما كل الملاءمة لجمالها وروعتها، وملائما بوجه خاص كل الملاءمة لمكان الممدوح صلى الله عليه وسلم من البأس أول الأمر، ثم العفو والحِلْم بعد ذلك، ثم الكرم والجود آخر الأمر" حديث الأربعاء،ج1، ص120.

نص القصيدة

قال كعب بن زهير معتذرا للرسول الكريم ومادحا إياه صلى الله عليه وسلم[1]:

1 بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ، مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفْدَ، مَكْبُولُ[2]

2 وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا، إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ، مَكْحُولُ[3]

3 هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً، لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْهَا، وَلاَ طُولُ

4. تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ[4]

5 شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ، صَافٍ بِأَبْطَحَ، أَضْحَى وَهْوَ مَشْمُولُ[5]

---

[1]. اعتمدنا في روايتها على جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي فاعور، ص365-371.

[2]. ورد في عَجُز البيت، في الديوان ص6: "لم يجز" مكان "لم يفد" بانت: فارقت. متبول: متيم، هائم، متيم: مذلل بالحب. لم يفد: لم يجد من يفديه. مكبول: أسير مقيد.

[3]. البين: الفراق. أغن: صفة للغزال الذي في صوته غنة، وهو صوت محبوب يخرج من أقصى الأنف. غضيض الطرف: فاتر النظر منكسر الأجفان.

[4]. تجلو: تكشف. العوارض: الضواحك من الأسنان. الظلم: ماء الأسنان وبريقها. منهل: مسقي مرة أولى. الراح: الخمر. معلول: مسقي الخمر مرة بعد أخرى.

[5]. شجت: مزجت. ذو الشبم: البارد. الأبطح: المسيل المتسع. المشمول. الذي ضربته ريح الشمال.

6 تَنْفِـي الرِّيَـاحُ الْقَـذَى عَنْـهُ، َأَفْرَطَـهُ ... مِـنْ صَـوْبِ سَـارِيَةٍ بِـيضٍ يَعَالِيـلُ[1]

7 أَكْـرِمْ بِهَـا خُلَّـةً، لَـوْ أَنَّهَـا صَـدَقَتْ ... مَوْعُودَهَـا أَوْ لَـوْ أَنَّ النُّصْـحَ مَقْبُـولُ[2]

8 لَكِنَّهَـا خُلَّـةٌ قَـدْ سِـيطَ مِـنْ دَمِهَـا ... فَجْـعٌ، وَوَلْـعٌ، وَإِخْـلاَفٌ، وَتَبْـدِيلُ[3]

9 فَمَـا تَـدُومُ عَلَـى حَـالٍ تَكُـونُ بِهَـا، ... كَمَـا تَلَـوَّنُ فِـي أَثْوَابِهَـا الْغُـولُ

10. وَلاَ تَمَسَّـكُ بِالْعَهْـدِ الَّـذِي زَعَمَـتْ، ... إِلاَّ كَمَـا يُمْسِـكُ الْمَـاءَ الْغَرَابِيـلُ[4]

11. فَـلاَ يَغُرَّنْـكَ مَـا مَنَّـتْ، وَمَـا وَعَـدَتْ، ... إِنَّ الأَمَـانِي وَالأَحْـلاَمَ تَضْـلِيلُ[5]

12. كَانَـتْ مَوَاعِيـدُ عُرْقُـوبٍ لَهَـا مَـثَلاً، ... وَمَـا مَوَاعِيـدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيـلُ[6]

13. أَرْجُـو وَآمُـلُ أَنْ تَـدْنُو مَوَدَّتُهَـا، ... وَمَـا إِخَـالُ لَـدَيْنَا مِنْـكِ تَنْوِيـلُ[7]

---

[1]. ورد في صدر البيت، المصدر السابق ص7: "تجلو" مكان "تنفي". الصوب: المطر. أفرطه: ملأه. السارية: السحابة التي تمطر في الليل. البيض: أي السحاب. اليعاليل، الواحد يعلول: السحابة الطويلة.

[2]. ورد في صدر البيت، الديوان ص7: "يا ويحها" مكان "أكرم بها"، وفي عجزه: "ما وعدت" مكان "موعودها". أكرم بها: ما أكرمها. خلة: المراد الخليلة، الصديقة. الموعود: الوعد. يقول: ما أكرمها صاحبة لو أنها تصدق وعدها أو أنها تقبل النصح في من يهواها.

[3]. سيط: خلط. الفجع: الإصابة بما يكره، الولع: الكذب.

[4]. ورد في صدر البيت، الديوان ص7: "بالوصل" مكان "بالعهد". أراد: أنها لا تفي بعهودها.

[5]. منت: جعلتك تتمنى. وهذا البيت ورد بعد البيت الذي يقول فيه: "أرجو وآمل...إلخ. الديوان، ص8.

[6]. عرقوب: رجل من يثرب يُضْرَبُ به المَثل في إخلافه بالوعد.29

[7]. ورواية هذا البيت في الديوان، ص9 هي:

"أرجو وآمل أن يَعْجَلَنْ في أَبَدٍ ... وما لَهُنَّ طَوالَ الدَّهْرِ تَعْجِيلُ"

14. أَمْسَــتْ سُــعَادُ بِــأَرْضٍ لاَ يُبَلِّغُهَــا إِلاَّ الْعِتَــاقُ، النَّجِيبَــاتُ، الْمَرَاسِــيلُ[1]

15. وَلَــنْ يُبَلِّغَهَــا إِلاَّ عُــذَافِرَةٌ، لَهَــا عَلَــى الأَيْــنِ إِرْقَــالٌ وَتَبْغِيــلُ[2]

16 مِـنْ كُـلِّ نَضَّـاخَةِ الـذِّفْرَى إِذَا عَرِقَـتْ عُرْضَــتُهَا طَــامِسُ الأَعْــلاَمِ مَجْهُــولُ[3]

17 تَرْمِـي الْغُيُــوبَ بِعَيْنَـيْ مُفْــرِدٍ لَهِـقٍ إِذَا تَوَقَّــدَتِ الْحُــزَّانُ وَالْمِيــلُ[4]

18 ضَــخْمٌ مُقَلَّــدُهَا، فَعْــمٌ مُقَيَّــدُهَا، فِي خَلْقِهَا، عَـنْ بَنَـاتِ الْفَحْـلِ، تَفْضِيلُ[5]

19 غَلْبَــاءُ، وَجْنَــاءُ، عُلْكُــومٌ، مُــذَكَّرَةٌ، فِــي دَفِّهَــا سَــعَةٌ، قُــدَّامُهَا مِيــلُ[6]

20 وَجِلْــدُهَا مِــنْ أَطُــومٍ لاَ يُؤَيِّسُــهُ طِلْــحٌ، بِضَــاحِيَةِ الْمَتْنَــيْنِ، مَهْــزُولُ[7]

والتنويل: العطاء. يقول: إني، مع اتصافها بالجفاء وإخلاف الوعد، لا أقطع الرجاء من مودتها، ثم إلتفت يخاطبها: ولا أحسب أن لي منك عطاءً أرجوه.

[1]. لا يبلغها: لا يبلغ سعاد إليها. العتاق: النواق الكرام الأصول. النجيبات المراسيل: السريعات، السهلة اليدين في السير.

[2]. العذافرة: الصلبة القوية. الأين: التعب والإعياء. الإرقال: سير سريع. التبغيل: سير يشبه البغال.

[3]. النضاحة: السائلة. الذفرى: ما تحت أذن الناقة مما يلي الرَّقَبَة. عرضتها: أي اهتمامها، ومقدرتها. الطامس: المُنْدَرِس، المختفي. الأعلام، الواحد علم: الإشارة على الطريق.

[4]. المفرد: المنفرد، أراد به الثور الوحشي. لهق: شديد البياض. الحزان، الواحد حزيز: الغليظ من الأرض. الميل: ما تراكم ومال من الرمل، وواحده أميل.

[5]. المقلد: موضع القِلادة من العنق. المقيد: موضع القيد، الرُّسْغ. بنات الفحل: النوق.

[6]. غلباء: غليظة الرقبة. وجناء: عظيمة الوجنتين. علكوم: ضخمة. مذكرة: تشبه الذكر. الدف: الجنب. قدامها ميل: أي طويلة العنق.

[7]. الأطوم: قيل إنها سلحفاة بحرية، وقيل سمكة غليظة الجلد. يؤيسه: يؤثر فيه. الطلح: القراد. ضاحية المتنين: ما برز للشمس من ظهرها.

21 حَـرْفٌ أَبُوهَـا أَخُوهَـا مِـنْ مُهَجَّنَـةٍ، وَعَمُّهَـا خَالُهَـا، قَـوْدَاءُ، شِـمْلِيلُ[1]

22 يَمْشِـي الْقُـرَادُ عَلَيْهَـا، ثُـمَّ يُزْلِقُـهُ مِنْهَـا لَبَـانٌ، وَأَقْـرَابٌ زَهَالِيـلُ[2]

23 عَيْرَانَـةٌ قُـذِفَتْ بِـالنَّحْضِ عَـنْ عُـرُضٍ مَرْفِقُهَـا عَـنْ ضُـلُوعِ الـزُّورِ مَفْتُـولُ[3]

24 كَأَنَّمَـا فَـاتَ عَيْنَيْهَـا وَمَـذْبَحَهَا، مِـنْ خَطْمِهَـا وَمِـنَ اللَّحْيَـيْنِ بِرْطِيـلُ[4]

25 تُمِـرُّ مِثْـلَ عَسِـيبِ النَّخْـلِ، ذَا خُصَـلٍ، فِـي غَـارِزٍ لَـمْ تُخَوِّنْـهُ الأَحَالِيـلُ[5]

26 قَنْـوَاءُ فِـي حُرَّتَيْهَـا، لِلْبَصِـيرِ بِهـا عِتْـقٌ مُـبِينٌ، وَفِي الخَـدَّيْنِ تَسْـهِيلُ[6]

27 تَخْـدِي عَلـى يَسَـراتٍ، وَهْـيَ لاَهِيَـةٌ، ذَوَابِـلٍ، وَقْعُهُـنَّ الأَرْضَ تَحْلِيـلُ[7]

---

[1]. ورد في صدر البيت، الديوان، ص12: "أخوها أبوها" مكان "أبوها أخوها". الحرف: الناقة الضامرة. مهجنة: كريمة. قوداء: طويلة العنق. شمليل: خفيفة.

[2]. القراد: دُوَيْبَة تتعلق بالبعير وغيره وهي كالقَمْلِ للإنسان. اللبان: الصدر. الأقراب: الواطر. الزهاليل، الواحد زهلول: الملساء.

[3]. ورد في الصدر البيت، الديوان، ص12: "في اللحم" مكان "بالنحض". وفي عجزه "عن نبات" مكان "عن ضلوع".

عيرانة: صلبة كالعير. النحض: اللحم المتكتل. العرض: الجهة. الزور: الصدر.

[4]. فات: تقدم. الخطم: مقدم الأنف. البرطيل: الحديدة الطويلة، والحجر الطويل.

[5]. عسيب النخل: الجريدة، شبه بها ذنب الناقة. الغارز: الضرع. تخونه: تنقصه. الأحاليل، الواحد أحليل: مخرج اللبن من الثدي.

[6]. قنواء: في أنفها حدب. الحرتان: الأذنان.

[7]. ورد في صدر البيت، الديوان، ص13: "لاحقة" مكان "لاهية". اليسرات: القوائم. الذوابل: اليابسة. التحليل: القليل.

28 سُمْرُ الْعَجَايَاتِ يَتْرُكْنَ الْحَصَى زِيَمًا، وَلا يَقِيهَا رُؤُوسَ الأَكْمِ تَنْعِيلُ[1]

29 يَوْمًا تَظَلُّ حِدَابُ الأَرْضِ تَرْفَعُهَا، مِنَ اللَّوامِعِ، تَخْلِيطٌ وَتَزْيِيلُ[2]

30 كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا، إِذَا عَرِقَتْ، وَقَدْ تَلَفَّعَ بِالْقُورِ العَسَاقِيلُ[3]

31 وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيهِمْ، وَقَدْ جَعَلَتْ وُرْقَ الْجَنَادِبِ يَرْكُضْنَ الْحَصَى قِيلُوا[4]

32 شَدَّ النَّهَارُ، ذِراعَا عَيْطَلٍ نَصِفٍ قَامَتْ فَجَاوَبَهَا نُكْدٌ مَثَاكِيلُ

33 نَوَّاحَةٌ، رَخْوَةُ الضَّبْعَيْنِ، لَيْسَ لَهَا، لَمَّا نَعَى بَكْرَهَا النَّاعونَ، مَعْقُولُ

34 تَفْرِي اللَّبَانَ بِكَفَّيْهَا، وَمِدْرَعُهَا مُشَقَّقٌ عَنْ تَراقِيهَا، رَعَابِيلُ[5]

35 يَسْعَى الوُشَاةُ بِجَنْبَيْهَا، وَقَوْلُهُمْ: إِنَّكَ يَا ابْنَ سُلْمَى لَمَقْتُولُ[6]

---

1. ورد في عجز البيت، المصدر السابق: "لم يقهن" مكان "ولا يقيها". العجايات: عَصَبُ قوائم. الإبل. زيم: متفرقة.

2. ورواية هذا البيت في الديوان، ص15، هي:

"يَوْما يَظَلُّ به الحِرْبَاءُ مُصْطَخِماً كأَنَّ ضَاحِيَهُ بالنّارِ مَمْلولُ"

والمصطخم: القائم من الحر. ضاحيه: ما ظهر منه للشمس. مملول: من الملة: وهي النار. وحداب الأرض: ما أشرف وغلظ منها. التريبل: التفريق. اللوامع: السراب أو البرق.

3. أوب ذراعيها: رجع يديها وسرعة حركتها. تلفح: إلتحف. القور: كل موضع مرتفع. العساقيل، الواحد عسقول: السراب.

4. الورق، الواحد أورق: الأخضر إلى السواد. يركضن: يضربن بقوائمهن. قيلوا: استريحوا في القائلة، أي وسط النهار أو منتصفه.

5. تفري: تشق. اللبان: الصدر. مدرعها: قميصها. رعابيل، الواحد رعبول: قطعة متخرقة.

6. بجنبيها: حواليها والضمير للناقة. مقتول: صائر إلى القتل.

36 وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ آمُلُهُ:   لاَ أُلْهِيَنَّكَ، إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولُ[1]

37 فَقُلْتُ: خَلُّوا سَبِيلِي، لاَ أَبَا لَكُمْ،   فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ[2]

38 كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ،   يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ[3]

39 أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي،   وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ

40 مَهْلاً! هَدَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الْ   قُرْآنِ فِيهَا مَوَاعِيظُ، وَتَفْصِيلُ[4]

41 لاَ تَأْخُذَنِّي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ، وَلَمْ   أُذْنِبْ، وَإِنْ كَثُرَتْ فِيَّ الْأَقَاوِيلُ[5]

42 لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ،   أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ[6]

---

[1]. كنت آمله: كنت أرجو إعانته. ألهينك: أَشْغِلَنَّك. أراد: لا أشغلك عما أنت فيه من الفزع والخوف، فأنا مشغول عنك بأمور نفسي..

[2]. ورد في صدر البيت، الديوان، ص19: "طريقي" مكان "سبيلي". لا أبا لكم: أي لا أبا حرا لكم، ويقال في المدح والذم.

[3]. حدباء، مؤنث أحدب: وهو الذي تَقَوَّس ظهره، والمراد وصف الآلة التي يحمل عليها الميت، أي النعش.

[4]. النافلة: العطية الزائدة على ما يجب من العطاء. تفصيل: تبيين وتوضيح. أسقطنا كلمة "الله" من نسخة "جمهرة العرب" لأنها غير موجودة في الديوان، وتخل بالإيقاع.

[5]. ورد في عجز البيت، الديوان، ص20: "ولو كثرت" مكان "وإن كثرت وقوله: لا تأخذني: لا تتهمني وتستذنبني بأقوال الواشين.

[6]. يقول: لقد حضرت مجلسا هائلا لو حضره الفيل، ورأيت أمرا عظيما، وسمعت كلاما عجيبا لو رآه وسمعه الفيل لظل... تتمة المعنى في البيت اللاحق.

43 لَظَلَّ يُرْعَدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُونَ لَهُ ... مِنَ النَّبِيِّ، بِإِذْنِ اللَّهِ، تَنْوِيلُ[1]

44 حَتَّى وَضَعْتُ يَمِينَ، لاَ أُنَازِعُهُ ... فِي كَفِّ ذِي نَقَمَاتٍ قِيلُهُ الْقِيلُ[2]

45 وَلَهْوَ أَهْيَبُ عِنْدِي إِذْ أُكَلِّمُهُ، ... وَقِيلَ: إِنَّكَ مَنْسُوبُ وَمَسْؤُولُ[3]

46 مِنْ ضَيْغَمٍ مِنْ ضِرَاءِ الأُسْدِ خَدْرُهُ ... بِبَطْنِ عَثَّرَ، غِيلٌ دُونَهُ غِيلُ[4]

47 يَغْدُو، فَيُلْحِمُ ضِرْغَامَيْنِ، عَيْشُهُمَا ... لَحْمٌ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ، خَرَاذِيلُ[5]

48 إِذَا يُسَاوِرُ قِرْناً لاَ يَحِلُّ لَهُ ... أَنْ يَتْرُكَ الْقِرْنَ إِلاَّ وَهْوَ مَفْلُولُ[6]

49 مِنْهُ تَظَلُّ حَمِيرُ الْوَحْشِ ضَامِزَةً، ... وَلاَ تُمَشَّى بِوَادِيهِ الأَرَاجِيلُ[7]

50 وَلاَ يَزَالُ بِوادِيهِ أَخُو ثِقَةٍ، ... مُطَرَّحُ اللَّحْمِ، وَالدِّرْسَانِ، مَأْكُولُ[8]

51 إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ، ... وَصَارِمٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولُ[9]

---

1. ورد في عجز البيت، الديوان، ص20: "من الرسول" مكان "من النبي". يرعد: تأخذه الرعدة من الخوف، وخص الفيل لأنه أراد التعظيم والتهويل والفيل أعظم الحيوانات جثة وأضخمها. التنويل: العطاء وأراد به التأمين.
2. وضعت يميني: أي صافحت النبي بالإسلام، والضمير في أنازعه للنبي. قيله القيل: أي قوله الصادق، الفصل.
3. وردفي صدر البيت، المصدر السابق، ص21: "لذاك" مكان "لهو" وفي عجزه "مسبور" مكان "منسوب".
4. الضراء، الواحد ضار: مفترس. مخدره: عرينه. عثر: بفتح أوله وتشديد ثانيه، وآخره راء مهملة. قال أبو منصور: عثر موضع وهو مأسدة يعني أنه كثير الأسد، معجم البلدان، ج4، ص85. الغيل: الأجمة.
5. يلحم: يطعم لحما. معفور: مطروح على التراب. الخراديل، الواحدة خردلة: القطعة الصغيرة.
6. القرن: الخصم. مفلول: مكسور، منهزم
7. ضامزة: ساكنة: الأراجيل، الواحد رجيل: الراجل خلاف الراكب
8. الدرسان، مثنى درس: الثوب البالي. مأكول: أي: لحمه.
9. ورد في صدر البيت، الديوان، ص23، "لسيف" مكان "لنور" وفي عجزه "مهند" مكان "وصارم".

52 فِـي عُصْبَةٍ مِـنْ قُـرَيْشٍ قَـالَ قَـائِلُهُمْ، بِــبَطْنِ مَكَّــةَ، لَمَّــا أَسْــلَمُوا: زُولُــوا[1]

53 زَالُـوا، فَمَـا زَالَ أَنْكَـاسٌ، وَلاَ كُشُـفٌ، عِنْــدَ اللِّقَــاءِ، وَلاَ مِيــلٌ مَعَازِيــلُ[2]

54 شُــمُّ الْعَــرَانِينِ، أَبْطَــالٌ، لَبُوسُــهُمْ مِـنْ نَسْجِ دَاوُدَ، فِـي الْهَيْجَـا، سَـرَابِيلُ[3]

55 بِـيضٌ سَـوَابِغُ قَـدْ شُـكَّتْ لَهَـا حَلَـقٌ، كَأَنَّهَــا حَلَــقُ الْقَفْعَــاءِ، مَجْــدُولُ[4]

56 لاَ يَفْرَحُــونَ، إِذَا نَالَــتْ رِمَــاحُهُمْ قَوْمًــا، وَلَيْسُــوا مَجَازِيعًــا، إِذَا نِيلُــوا[5]

57 يَمْشُونَ مَشْيَ الْجِمَالِ الزُّهْرِ، يَعْصِمُهُمْ ضَــرْبٌ، إِذَا عَــرَّدَ السُّــودُ التَّنَابِيــلُ[6]

58 لاَ يَقَــعُ الطَّعْــنُ إِلاَّ فِــي نُحُــورِهِمْ وَمَـا لَهُـمْ عَـنْ حِيَـاضِ الْمَـوْتِ تَهْلِيـلُ[1]

يستضاء به: يهدى به. مهند: منسوب إلى الهند، وهو أجود السيوف عند العرب

[1]. عصبة: جماعة. قائلهم: المراد عمر بن الخطاب. زولوا: هاجروا من مكة إلى المدينة، وإنما خص قريشا بالذكر لأن أغلب المهاجرين كانوا منها.

[2]. أنكاس، الواحد نكس: الضعيف الجبان. كشف، الواحد أكشف: وهو من لا ترس له، أو هو الشجاع الذي لا ينكشف في الحرب. ميل، الواحد أميل: وهو من لا سيف له، او من لا يحسن الركوب. معازيل، الواحد معزول: من لا سلاح له.

[3]. شم، الواحد أشم: العالي المرتفع. العرانين، الواحد عرنين: الأنف. وشم العرانين: كناية عن الأنفة والإباء. نسج داود: أي من صنع داود، وهي من الدروع المشهورة. سرابيل: دروع.

[4]. القفعاء: نبات ينبسط على وجه الأرض له حلق كالخواتم، شبه به حلق الدروع.

[5]. نالت: أصابت. مجازيع، الواحد مجزاع: الشديد الجزع والخوف.

[6]. عرد: جبن. التنابيل، الواحد تنبال: القصير، يعرض هنا، على قول بعض الشراح، بالأنصار لتحالفهم عليه يوم وفوده على النبي صلى الله عليه وسلم وقد ورد هذا البيت، بعد البيت الذي يقول فيه: بيض سوابغ...إلخ.

نص القصيدة: تشريح وتركيب

نقصد في هذا المستوى، تفكيك القصيدة حتى يُتاحَ لنا الوقوف على العناصر الفاعلة في نَسْجِ بنائها العام ومحاولة تصنيفها وإدراك كيفية اشتغالها، ثم العمل على تركيبها في اتجاه استخلاص العلاقات الرابطة بين هذه العناصر، فالعمل على تركيبها من أجل الخروج بخلاصات تُؤَطِّرُ النص وتُعيد صياغته بعد أن نكون قد بَيَّنَّا قِيَمَهُ الفنية والإبداعية من مدخلين:

نرصد في الأول دلالات النص، مستحضرين البعد الرمزي لبعض العناصر، مثل: سعاد، الناقة، والوشاة، بعد أن نوضح طبيعة العلاقة التي جمعت الذات الشاعر بهذه الأطراف الفاعلة في القصيدة.

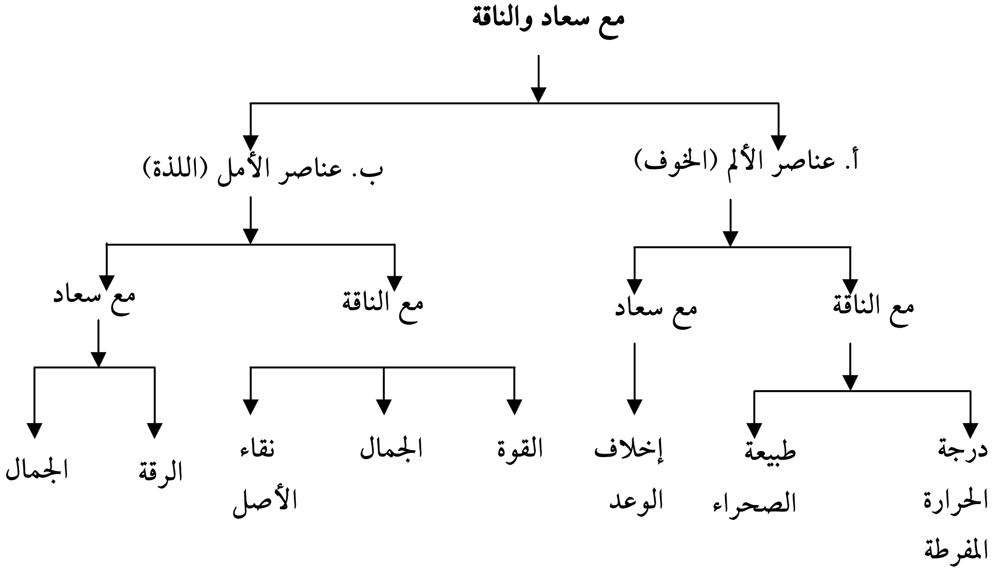
بينما نرصد في المدخل الثاني تجليات البنية الإيقاعية بمستويَيْها الداخلي والخارجي، ودور الموازنات الصوتية، ومستويات تَحُقُّقِهَا في النص، باعتبارها مكونا جوهريا في البنية الإيقاعية للشعر العربي، وفي نص القصيدة بشكل خاص.

1. ورد في عجز البيت، الديوان، ص25، "ما إن" مكان "وما". حياض الموت: موارد الهلاك. تهليل: جبن وفرار. يقول: لا يقع طعن الأعداء في ظهورهم لأنهم لا ينهزمون وليس لهم تأخر عن موارد الردى.

البنية الدلالية :ثنائية الأمل والألم

تقوم القصيدة على الكثير من الثنائيات، وتُشَكِّلُ ثنائية الأمل والألم العنصر الناظم لكل العلائق التي تتعايش أو تتنازع داخل النص. كما أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب السيكولوجي للشاعر الذي تتجاذبه الحيرة والذُّهولُ من جهة، والطمأنينة والأمان من جهة أخرى.

ولضبط البنيات الدلالية: نقترح تحويل القصيدة إلى خطاطة من شِقَّيْنِ، نحدد من خلالهما معالم القراءة والنهج الذي سنسلكه لإضاءة جوانبها. لا سيما مراقبة علاقات الشاعر بالتِّيمات المُهَيْمِنَة، والتي قَدَّرْناها تِيمَتَيْنِ كبيرتين. جعلنا على رأس الأولى: سعاد والناقة. وعلى رأس الثانية: الرسول صلى الله عليه وسلم. ولكل واحدة منهما تجليات ومظاهر ستتيح لنا هذه العملية التجريدية ضبطها. وبالتالي تَلَمُّسَ الأبعاد الدلالية للنص برُمَّتِهِ، لِنَخْلُصَ بعد ذلك إلى أبعادها الرمزية.



داخَل الشاعرَ إحساسان متناقضان في علاقته بسعاد، يفتح الإحساس الأول باب الأمل أمام كعب، فتراه ينضح بالسعادة والابتهاج، وهو يصف، يتَلَذّذٍ، محاسن المحبوبة من خلال بعض التجليات في النص (الرِّقَّة، الجمال، العُذوبة، الاعتدال في القِوام...) حيث كل ما تشتهي الرجولة من مفاتن الأنوثة مُتَحَقِّقٌ في جسد سعاد.

بينما يُوَلِّدُ الإحساس الثاني مشاعر الألم والرهبة في نفسية الشاعر؛ إذ لا سبيل أمامه للاستمتاع بهذه المفاتن؛ نظرا لاتِّصاف سعاد بصفات لا تَتَساوَقُ مع جمالِها الباهِر، اخْتَزَلها الشاعر في صفة إِخْلافِ الوعد.

وتلعب الناقة دورا مزدوجا داخل هذه العلاقة؛ إذ تُزَكي أحد هذين الإحساسين تارة وتُلْغِيه تارة أخرى. فالناقة بقدر ما تكون عنصرَ أملٍ باعتبارها وسيطا يصل كعبا بسعاد، بقدر ما تكون سببا مباشرا في تلاشي هذا الأمل بسبب الأخطار التي تَتَهَدَّدُها وتدفع إلى تعطيل هذا الدور الإيجابي للراحلة في علاقتها بالمحبوبة؛ إذ الظروف الطبيعية المحيطة بالرحلة كَكُلٍّ، أقوى من قدرة هذا الوسيط (الناقة) على تحقيق أحلام الشاعر؛ فتغدو، بِهَلاكِها، مصدرا لانزعاج كعب، يضيف فصولا أخرى من الأحزان والآلام التي أحسها جرَّاء إخلافِ سُعادٍ الجميلة وعْدَها. ونتيجة لذلك، عكس الشاعر الرحلة نحو الممدوح، وهو وجه ثانٍ من علاقاته بتيمات النص الكبرى، ودور آخر للناقة التي ستقوم بالرحلة نفسها، لكن في اتجاه مغاير سيتكلل بكثير من التوفيق هذه المرة.

وانطلاقا من الدور الحساس الذي تلعبه الراحلة (جوادا، ناقة) في حياة الإنسان العربي، والمُجَسَّد أدبيا في أشعارهم، واستنادا إلى حجم الأمل المعقود على ناقة كعب، تصبح علاقة الشاعر بهذه الناقة صِنْوًا لعلاقته بسعاد من حيث هي تيمة مستقلة تقوم على البنية نفسها التي قامت عليها علاقة كعب بسعاد (الأمل = الألم). وهي في الوقت نفسه جزء مُكَمِّلٌ لهذه العلاقة، وعنصرٌ مُنَشِّطٌ لها، باعتبارها إحدى الوسائل، بل الوسيلةَ المادية

الوحيدة الْمُراهَن عليها لتقليص مسافة البعد الفاصلة بين الشاعر/ العاشق وسعاد/ المعشوقة. وهو ما يستفاد من قول الشاعر مبرزا حجم الأمل المعقود على الناقة، وحجم اليأس الذي داخله نتيجةً لِبُعْدِ المحبوبة. قال في البيتين: 14 و 15:

أَمْسَتْ سُعَادُ بِأَرْضٍ لاَ إِلاَّ الْعِتَاقُ، النجِيبَاتُ، الْمَرَاسِيلُ
وَلَّنْ يُبَلِّغَهَا إِلاَّ عُذَافِرَةٌ، لَهَا عَلَى الأَيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبْغِيلُ

إن التدرج من التعبير بصيغة النفي إلى صيغة التَّيْئِيسِ اعتمادا على حَرْفَيْ "لاَ" و"لن"، مُبَرِّرٌ كافٍ لفشل الرِّحلة والمسعى، ودافع قوي لطرح بدائلَ أخرى تكون نسبة النجاح فيها أكبر. ولن تكون هذه البدائل إلا التوجه إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم رغم الحرج والخوف الذي داخل الشاعر من الهلاك الذي تَوَقَّعَ أنه حاصل لا محالة.

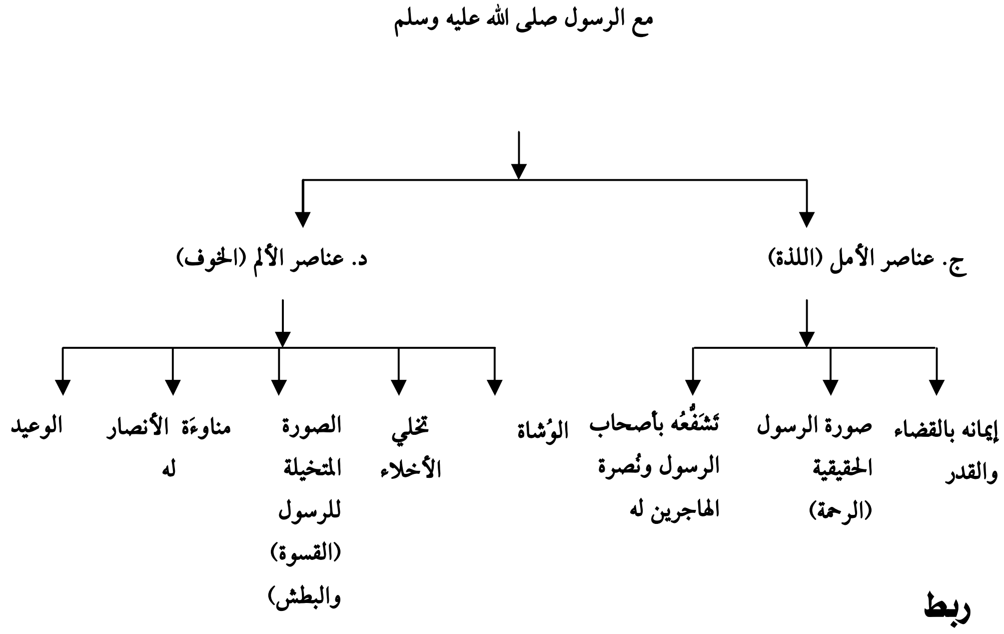
نتيجة لهذا الترابط بين الناقة وسعاد، بدا لنا أن نُدْرجَ علاقة كعب بهما في خانة واحدة تمتد من مطلع القصيدة إلى البيت الرابع والثلاثين (1-34)، استسلاما لهذه الرابطة القوية بين المحبوبة والشاعر والراحلة في الشعر العربي القديم.

وفي مقابل هذه العلاقة بتيماتها الرئيسية (الشاعر/ الناقة – سعاد)، نضع علاقة أخرى على رأسها الرسول صلى الله عليه وسلم، تُنَشِّطُها عناصر متعددة، بعضها يدفع إلى التوتر والخوف، وبعضها يجلب الطمأنينة ويُحْيي الأمل من جديد في نفسية الشاعر لإدراك النَّجاة. وتمتد أبيات هذه العلاقة من البيت الخامس والثلاثين إلى آخر القصيدة.

ويفرض التعدد في عناصر هذه العلاقة (الوشاة، الأخلاء، الأنصار، المهاجرون...)، إخضاعَها للتقسيم نفسه الذي أخضعنا له علاقة الشاعر بسعاد والناقة، سعيا لإدراك مقام كعب بين هذه العناصر.

فالرسول الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام يثير في دَوَاخل الشاعر إحساسين متباينين، فهو مَصدرُ أَمْنٍ وطمأنينة وعَفْوٍ، وكل هذه العناصر تبعث على مشاعر الارتياح لدى الشاعر الذي يأمل أن تدفع نحو قَبول الرسول صلى الله عليه وسلام توبته. وهو أيضا (الرسول الأكرم) مصدر خوف ورُعْبٍ، مما دفع كعبا إلى التَّوَجُّسِ والخوف من الأسوء. وبين هذين الإحساسين مَسافةٌ يَمْلَؤُهَا الشاعر بإقرار حَقائقَ وتَبَنِّي نتائج؛ منها المُؤْلِمُ، ومنها المُفْرحُ.

ولتوضيح كل هذه الأفكار، نقترح خطاطة ثانية لها معالم وهياكل الخطاطة الأولى، مع الإشارة إلى أنها تتميز ببعض البساطة ما دام رأسها غير مُرَكَّبٍ يضم الرسول صلى الله عليه وسلم فقط، عكس الخطاطة الأولى التي ارتقت إلى قمتها الناقة لِتُجاوِرَ سعادا.

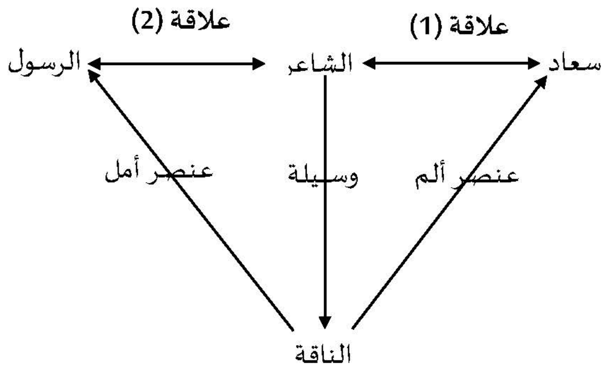


ربط

نلاحظ من خلال الخطاطتين أنهما متكافئتان من حيث طبيعةُ العلاقةِ التي تجمع الشاعر بسعاد والناقة من جهة، والتي تجمعه بالرسول صلى الله عليه وسلم من جهة أخرى؛ إذ لهما البنية نفسها. مع الإشارة إلى أن الناقة تلعب دورا حيويا في تنشيط مختلف العلائق، سواء في اتجاه الرسول الأمين

عليه أفضل الصلاة والسلام أو سعاد؛ إذ تتحول من وضع إلى آخر، فبينما فشلت الرحلة إلى سعاد، نجحت إلى الرسول الكريم.

ويمكن، بِغَيْرِ قليل من الاجتهاد، الجزم بأن الناقة تكافئ عناصر الألم في علاقة الشاعر بسعاد، وتكافئ عناصر الأمل في علاقته بالرسول عليه أفضل الصلاة والسلام. وهي الوضعيات التي نمثل لها بالخطاطة الآتية:



إن تحويل مُجْمَلِ العلاقات المنسوجة داخل قصيدة "بانت سعاد" إلى خطاطات توضيحية يُسعف كثيرا في اختزالها في المعادلات الآتية:

خط.1 = تر.2

خط: خطاطة

ع.أ = ع.ج

ع: عناصر

ع.ب = ع.د

ع.أ + ع.ج = ع.ب + ع.د

وبهذه الطريقة نضع أنفسنا، والقارئ معنا، أمام وضوح منهجي يُعيننا على قراءة النص والإمساك بالرؤوس، ويسمح له بمراقبة هذا العمل ومُحاورته.

غير أن الوقوف عند هذا التَّجريد لن يسمح بمعرفة الكيفية التي تشتغل بها هذه العناصر داخل النص. ولتجاوز ذلك لا بد من الإمعان في القصيدة وتَتَبُّعِ تجليات هذه التيمات الكبيرة من خلال الوقوف على المعجم الذي بُنِيَت به، وما جَرَّ من صور ودلالات.

واحتراما لرغبة الشاعر، وانضباطا للعُرْفِ الشعري القديم، نتدرج معه في علاقاته، مُحاولين الوقوف على علاقته بسعاد التي بَوَّبَ بها قصيدته، مرورا بالناقة، مُسْتَقْصين عناصر اللذة والألم التي مَثَّلْنا لها في الخطاطة الأولى، وانتهاء إلى علاقته بالرسول صلى الله عليه وسلم التي تختزل نتائج هذه الرحلة.

1.1. مع سعاد والناقة

افتتح الشاعر قصيدته بمجموعة من الصفات الجسدية التي تتمتع بها سعاد، ففي صوتها غُنَّةٌ وتَجْويدٌ، وفي العينين حَوَرٌ، وفي الخِصْر هَيَفٌ، وقَدُّها مَمْشُوق لا اختلال فيه. ولأنها اشتملت على كل هذه الصفات التي

تستجيب لمقاييس الجمال، فقد أدخلت كعبا في حلم جميل لا نهاية للتلذذ بأحداثه، ولا رغبة منه لإنهاء الانْتِشاء به، فالتفت إلى عناصر الطبيعة الرائعة مستثمرا إياها في تقريب صورة سعاد الجميلة من الأذهان، تشبيها حينا وكِنايَة حينا آخر.

فالعيون الَّلواحِظُ المَكْحولَة، والصوت الذي به غُنَّة، إحالة مباشرة على الغِزْلان والظِّباء، وكلها ملامح وأوصاف تَنْسُج الجانب البديع من طبيعة الصحراء. وقد أدى هذا الانجرار إلى مكونات الطبيعة إلى استعارة مظاهرها وإسقاطها على سعاد، مستثمرا تقنيات بلاغية في صنع صور بيانية؛ إذ الكناية والتشبيه يشتغلان في أعلى مستوياتهما كما ذكرنا؛ فالشاعر كَنَّى في بيته الثاني:

وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا،   إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطرْفِ، مَكْحُولُ

عن الغزلان بذكر بعض أوصافها، وأقام مقامها سعاد ناسبا لها كل هذه الأوصاف.

وعلى المنوال نفسه صَوَّر رِقَّتَها، فهي تنعم بِمَبْسَمٍ فَتّان وريقٍ مُسْكِرٍ كأنه مَعْلول بالرَّاح التي تزيده طِيبًا وفِتْنَة؛ وبذلك فريق المحبوبة عذْبُ المَذاقِ، لا سيما وأن الخمر التي سَقَتْهُ ممزوجة بماء زُلالٍ بارد (شَبِمٍ)

مُسْتَخْلَصٍ من سحابة بيضاء طويلة (يَعاليل)، وما نظن ماءً أنقى من ماء المطر قبل ملامسته الأرضَ!

وقد جر وقوفه على الثغر سلسة من الصور[1]؛ فالحديث عن الفم أخرج الشاعر إلى الحديث عن الخمرة، ومنها إلى الماء وروافده، وصولا إلى المنبع الصافي (السحابة). وقد لا نتعسف إذا أعدنا كل هذه العناصر (الفم، الراح، الماء) إلى هذا المنبع، لاشتراكها جميعا في صفة الصفاء والعذوبة، وذلك من خلال اشتغال العناصر البلاغية كالكناية مشفوعة بتشبيهٍ ضِمْني وسَّع فيه الشاعر من صفة المشبه به (الراح) بما يشبه استعارة ترشيحية؛ إذ حذف الفم وأثبت إحدى صفاته (ماء الأسنان)، وشبههما معا بالخمرة؛ فاللذةُ والعذوبة والصفاء عناصرُ اشتراكٍ وأوجهُ تشابهٍ بين فم سعاد ورُضابِ أسنانها من جهة، والمُدام وماء السحابة المحذوفة، والتي أقام مقامها إحدى صفاتها الملازمة لها (بِيضٌ يَعاليلُ) من جهة ثانية.

وكل هذه المعاني مستفادة من قوله في الأبيات: 4، 5، 6:

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
شُجتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ، صَافٍ بِأَبْطَحَ،أَضْحَى وَهْوَ مَشْمُولُ

[1]. تسمى هذه الظاهرة بالتوسيع في البلاغة العربية؛ أي: إن صورة واحدة تجلب إليها صورا جزئية كثيرة، وهي تشبه إلى حد كبير ظاهرة التوالد السردي في السرديات.

تَنْفِـي الرِّيَـاحُ الْقَـذَى عَنْـهُ، وَأَفْرَطَـهُ مِـــنْ صَـــوْبِ سَـــارِيَةٍ بِـــيضٍ يَعَالِيـــلُ

إن استثمار كعب لعناصر الطبيعة، في تصويره لمحاسن سعاد، تأكيدٌ على قوة العلاقة بين الإنسان العربي وكـل مظـاهر الطبيعـة المحسوسـة، بـل إنـه كَشْفٌ عن سلسلة من القيم الوجدانية المتجذرة التي لا سـبيل إلى تجاوزهـا. ومن أبرز تجليات هذه العلاقة، الحاجة إلى الماء وإلى الخمـرة، فهُمـا رمـزان للخصوبة والأمل واللذة، ووسيلتان لتجاوز حياة ضَنْكَةٍ. بل إن الخمـر، في عُرْفِ الشعراء، قيمة من قيم الوجود برمته. وهو ما عَبَّر عنه طَرَفَةُ بنُ العَبْد في معلقته بقوله[1]:

وَمَـا زَالَ تَشْـرَابِي الْخُمُـورَ وَلَـذَّتِي وَبَيْعِـــي وَإِنْفَـــاقِي طَرِيـــف وَمُتْلَـــدِي

فَلَـوْلاَ ثَـلاَثٌ هُـنَّ مِـنْ عِيشَـةِ الْفَتَـى وَجَـــدِّكَ لَـــمْ أَحْفِـــلْ مَتَـــى قَـــامَ عُـــوَّدِي

فَمِـــنْهُنَّ سَـــبْقُ الْعَـــادِلاَتِ بِشُـــرْبَةٍ كُمَيْـــتٍ مَتَـــى مَـــا تُعَـــلُّ بِالْمَـــاءِ تُزْبِـــدِ

إن الجانب الرائق في شخصية سعاد لم يكن بوسعه إقصـاء مظـاهر الألم والخيبة التي سَتَتَغَلْغَلُ عميقا في ذات الشاعر، نتيجة لفقدان اللذة والارتياح اللذين صنعهما جمال هذه المحبوبة، الكثير من حُمولتهما، فاستفاق الشـاعر من حلمه على حقيقة مؤلمة، واسـتيقظ علـى واقـع منـاقض لِمـا عاشـه في أبياته الستة الأولى؛ إذ انقلب الإحساس بالمتعة إلى مِحْنَةٍ وألم، وعاد شـعوره

[1]. الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص 59-60.

بالأمل رُغْبا لا سبيل إلى دفعه إلا بالانزياح إلى طريق مُغاير والعُدُول إلى علاقة أخرى.

وقد استغرق الإحساس بالألم العدد نفسَه من الأبيات التي استغرقها إحساس الشاعر باللذة والارتياح، غير أن عناصر الألم في هذا الجزء مُختزَلة كلها في إخلاف الوعد الذي جذب إليه كل الدلالات الجُزئية التي كشفت تجليات المِحْنة؛ فسعاد الجميلة الرائعة مَجْبولَةٌ على طِباع لا تناسب جمالها، وهو ما أقره الشاعر في الأبيات: 8، 9، 10، 11، 12، 13:

لَكِنَّهَا خُلَّةٌ قَدْ سِيطَ مِنْ دَمِهَا ... فَجْعٌ، وَوَلْعٌ، وَإِخْلاَفٌ، وَتَبْدِيلُ

فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا، ... كَمَا تَلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ

وَلاَ تَمَسَّكُ بِالْعَهْدِ الَّذِي زَعَمَتْ، ... إِلاَّ كَمَا يُمْسِكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ

فَلاَ يَغُرَّنْكَ مَا مَنَّتْ، وَمَا وَعَدَتْ، ... إِنَّ الأَمَانِي وَالأَحْلاَمَ تَضْلِيلُ

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً، ... وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيلُ

أَرْجُو وَآمُلُ أَنْ تَدْنُو مَوَدَّتُهَا، ... وَمَا إِخَالُ لَدَيْنَا مِنْكِ تَنْوِيلُ

إن الرجاء الذي جَذَبَ الشاعر إلى استرجاع لحظة الحلم، وجعله يرجو العودة والاقتراب لا يعني شيئا أمام يقينية الخِصال التي صَدَّر بها حديثه عن سعاد في هذا المقطع؛ ولذلك فصيغة: "أرجو وآمل" تفيد الشك المُفْضِي إلى

اليأس أكثر مما تفيد اليقين. أما الذي لا ريب فيه هو فقدان الشاعر الأمل واسْتِكَانَتُه للحيرة واستسلامه للبعد، فكانت النتيجة الحتمية أنْ أَمْسَتْ سعادُ بأرضٍ قاصِيَةٍ مُنْعَزِلة.

وبذلك أعاد الشاعر معنى المطْلَع وربط بينه وبين الخاتمة المأساوية التي دفعت إليها سلوكات سعاد المؤذية؛ إذ اسْتَهَلَّ بالبعد (بانت سعاد...) وانتهى إليه، مرورا بأحلام خادعة وأحزان مكينة، قال في البيتين: 14 و 15:

أَمْسَتْ سُعَادُ بِأَرْضٍ لاَ بَلِّغُهَا إِلاَّ الْعِتَاقُ، النجِيَبَاتُ، الْمَرَاسِيلُ
وَلَنْ يُبَلِّغَهَا إِلاَّ ذَافِرَةٌ، لَهَا عَلَى الأَيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبْغِيلُ

وهما مدخلان ملائمان للنظر في علاقة كعب بالراحلة، تماما كما كان بيته السابع مدخلا تَسَرَّبَتْ منه كل الصفات المزعجة إلى الأبيات الموالية، والتي أصابت الشاعر في مقتل بدون شك، قال في البيت السابع:

أَكْرِمْ بِهَا خُلَةً، لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مَوْعُودَهَا أَوْ لَوْ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولُ

وبذلك، فالبيت السابع يكافئ البيتين: الرابع عشر والخامس عشر من حيث الوظيفُة التي أداها في القصيدة. فالأبيات الثلاثة يمكن اعتبارها تقنية للتخلص من موضوع إلى موضوع، وبالتالي من إحساس إلى آخر؛ فصدر

البيت السابع اختزل معنًى إيجابيا (أكْرِم) مرتبطا بما سبق من أمل ولذة. بينما عَجُزُه أضمر حديثا عن الوعد والصدق اللذين سيتضح، من خلال الأبيات اللاحقة أنهما وَهْمٌ لا غير. وهي التقنية نفسها التي بُنِيَ عليها البيت الرابع عشر؛ إذ شطره الأول مُرْتَدٌّ إلى سعاد، وشطره الثاني مُقْبِلٌ على تيمة أخرى "الراحلة".

وإذا كانت علاقة الشاعر بسعاد قد تَقَلَّبَتْ بين الإحساس بالنشوة واللذة، والاصْطِلاء بنار الألم والحرمان، فإن العناصر البلاغية ظلت مشتغلة بالأدوات نفسها التي شَغَّلَتْها في العلاقة الأولى، خصوصا التشبيه، وأبرزُ تَجَلٍّ لذلك قول الشاعرفي البيتين: 9 و10:

فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا،   كَمَا تَلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ
وَلاَ تَمسكُ بِالْعَهْدِ الذِي زَعَمَتْ،   إِلاَّ كَمَا يُمْسِكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ

إن سعاد لا تستقر على قرار، دائمةُ التَّلَوُّن والتحول، سِيَانِ عندها خَلْعُ أثوابِ الوفاء وارتداء أثواب الإخلاف، ولأجل ذلك استحقت أن تُشَبَّه بالغِيلان المعروفة بِتَلَوُّنِها وتَحَوُّلِ طباعها. بل إن كعبا احتاج إلى صورة أخرى ليزكي هذا السلوك؛ إذ شبه التزام سعاد بالعهود التي تَعِدُ بها بالغرابيل التي لا تقوى على إمساك الماء لِخَلَلٍ في تكوينها، نظرا لكَثْرة الثُّقْبِ، فكذلك سعاد من طبعها الإخلاف كما هو في طبع الأنثى في

العُرْفِ الشعري على الأقل. وهو ما عبر عنه بَشَّار بْنُ بُـرْدٍ، بدقـة، في هـذه الأبيات[1]:

إذا قُلْــتُ: إنِّــي قَــدْ لَقِيــتُ شَــقَاوَةً بِحُبِّـكِ، قَالَـتْ لِـي: وَسَـوْفَ تُـزَادُ
لَنَـا غِلْطَـةٌ مِنْهَـا وَلِـينُ مَقَالَـةٍ زَعَمَـتْ، ولَوْعَــةُ هَجْــرٍ مَــرَّةً وَوِدَادُ
فَــوَاللهِ مــا أَدْري، وَكُــلُّ مُصِــيبَةٍ بِــأَيِّ مَكِيــدَاتِ النِّســاءِ نُكــادُ

ولتأكيد هذه الصور المُفْجِعَـة الـتي تنسـجها المـرأة، جـاء كعـب بِمَثَـلِ عُرْقُوبٍ كما هو حال الشعراء في قصائدهم التي تنحو هذا المنحى، قـال في البيت الثاني عشر:

كَانَـتْ مَوَاعيـدُ عُرْقُـوبٍ لَهَـا مَـثَلاً، وَمَــا مَوَاعِيــدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيــلُ

إن اختيار الشاعر لصورة الغيلان والغربال مشـفوعة بصـورة عرقـوب تُعَبِّر عن حجم المأساة التي أحسها جراء الهُجْران، فكل هذه العناصر ترتبط في الذاكرة العربية بالضياع والتَّلَف (الغول)، والتسويف (عرقوب).

إن النظر لمعـاني القصـيدة في علاقـة الشـاعر الأولى، وربطهـا بمظـاهر الطبيعة من خلال اشتغال الأساليب البيانية يـبين أن الشـاعر لم يخـرج عـن العُرف التقليدي في عملية الإنشاء الشعري. فقد بنى قصيدته علـى مقدمـة

[1]. الديوان، ص 301.

غزلية تقليدية موضوعها علاقة الذات بالأنثى الموصوفة بكل أوصاف الجمال المُحَبَّبَة عند الشعراء (الجمال، الرِّقّة، الدَّلالة، الاعتدال في القَد والقِوام...)، مستعيرا كل مظاهر الطبيعة الجميلة لإثبات محاسن المحبوبة (الماء = الريق، الظباء والغزلان = العيون والصوت...). ولما انتهى من ذلك كله، عَرَّج على صورة مناقضة لهذه العناصر الرائقة، فلم يجد أفضل من الحديث في إخلاف الوعد باعتباره سِمَةً اتُّفِقَ على أنها لازمة من لوازم الأنوثة بشكل عام، لا تثير الكثير من النقاش. وقد كان عرقوب، النموذج الأمثل لتصوير هذا الجانب المذموم في سعاد.

ومن الملاحظات الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذه العلاقة أن كعبا كافأ بين عناصر الإحساس من خلال التكافؤ في حشد الصور المعبَّر بها، والتي يمكن أن نمثل لها بهذه الخطاطة، بعد أن نضيف لمعنى الاعتدال فهما آخر يتصل بالأخلاق، ليصبح الاعتدال الجسدي المُعَبَّر عنه في النص مُعادَلا باعتدال أخلاقي مُفْتَرَضٍ في كل من يتصف بالجمال، ما دام المعنى المادي المُدْرَك لا يُلْزِمُ بالتقيُّد به.

الاعتدال+	الرقة+	العذوبة ←	الجمال ←	الشعور باللذة
#	#	#	#	#
التسويف+	القسوة+	المرارة ←	القبح ←	الشعور بالألم

كما أن هناك وجها آخر من أوجـه التكـافؤ بـين المقطعـين، يتجلـى في سعي الشاعر إلى توليد المعاني وتوسيع الدلالـة مـن خـلال جلبـه لعناصـر الطبيعة (الخمرة + الماء + السحابة # الغول + الغربال....).

الاستنجاد بالناقة / الوسيط

مثلما تَخَلَّص كعب من حديثه عـن عناصـر اللـذة إلى عناصـر الألم في علاقته بسعاد، تخلص منها إلى علاقة أخرى مُجاوِرة هي الناقة، ويعد البيت الرابع عشر إيذانا بالتحول من علاقة إلى أخرى، سالكا المسلك نفسه الذي اتبعه في العلاقة الأولى؛ إذ الارتداد إلى مظاهر الفرح والأمل، قبل الانتهـاء إلى الألم مرة أخرى، وقد فصَّل القول في هذه العلاقة على امتـداد عشـرين بيتا (14-34). فقد أومأ في بداية حديثه عن الناقة بإلماعـات دالـة تؤسِّـس لانبعاثِ أَمَلٍ جديد قد يفتح آفاقا رحبة على سعاد ما دام قد ارتضى للناقة أن تكون وسيطا بينه وبينها، عَلَّها تستدرك البعد الذي انتهت إليـه علاقتـه بها في غياب هذا الوسيط، وكأن انكفاءه إلى اليأس لا يزال لم يكتمل بعد.

غير أن كعبا أدرك استحالة تحقق هذه الآمـال، فَخَبَـتْ تلـك البَـوَارِقُ، ووجدها فرصة مواتية لمصاحبة الناقة. ومن أبرز مظاهر ذلك تركيـزه علـى

إبراز خصالها التي يمكن الرجوع بها، من خلال النص، إلى ثلاث : السرعة والقوة، الجمال، كرم الأصل.

إن ناقة كعب ضخمة، قوية المقيد، غليظة الرَّقَبَة[1]، مفتولة الأضلاع، ناتِئَة الصدر، وهي صفات ساعدتها على الصبر وتحمل مشاق الطريق وأهوالها، وأعانتها على إراحة راكبها من خلال قدرتها على التنويع في السير (إرْقال وتبغيل). وكل هذه الصفات التي ميَّزتها جعلت كعبا يرفع ناقته إلى طبقة الفحول، قال في البيت الثامن عشر:

ضَخْمٌ مُقَلَّدُهَا، فَعْمٌ مُقَيَّدُهَا، فِي خَلْقِهَا، عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ، تَفْضِيلُ

ولم يَنْسَ الشاعر الوقوف عند المظهر الخارجي لهذه الناقة، فهي جميلة الخِلْقَة، تنعم بجلدٍ نقيٍّ، سمينةٌ ملساءُ، غيرُ شَعْثاءُ، لا يقوى القُراد على الإمساك بجلدها. وقد وظف كعب "القُراد" في علاقته بجلد الناقة لإنتاج صورة واضحة ملموسة تضع القارئ أمام مشهد دقيق يعينه على تصور هذه الناقة، قال في البيت الثاني والعشرين:

[1]. أدرج أبو هلال العسكري هذه الصفة ضمن أخطاء الشعراء في الوصف قال: "ومن خطأ الوصف ... قول كعب بن زهير: (ضخم مقلدها، فعم مقيدها)؛ لأن النجائب توصف بدقة المذبح" الصناعتين، ص123.

يَمْشِـي الْقُـرَادُ عَلَيْهَـا، ثُـمَّ يُزْلِقُـهُ مِنْهَـا لَبَـانٌ، وَأَقْـرَابٌ زَهَالِيـلُ

تنضاف إلى نعومة الجلد أوصاف أخرى تـرتبط بكـل أعضـائها، فَمِـنَ الذيل الذي يشبه عَسيبَ النخل إلى الغارزِ (الضـرع)، وصـولا إلى الأذنـين (حُرَّتَيْها)، إلى الأنف الأحْدب (قنواء)، إلى الخدين الناعمين، وما إلى ذلـك من الصور الجميلة التي رسمها الشاعر لناقته.

واستكمالا لمشهد التصوير التفت كعب إلى خاصـية جوهريـة في وعـي الإنسان العربي، يعد الحديث فيها فخرا لمن يملكها، وهي خاصـية النَّسَـب؛ فناقته كريمةُ الأصل، خالصةُ الانتماء إلى سُلالةٍ نقية أبًا وأُمًّا، قال في البيـت الواحد والعشرين:

حَرْفٌ أَبُوهَا أَخُوهَا مِنْ مُهَجنَةٍ، وَعَمُّهَـا خَالُهَـا، قَـوْدَاءُ، شِـمْلِيلُ

ولأن هذه الناقة تتحلى بكل هذه الصفات، فلا بد وأن يستشـعر معهـا الشاعر كثيرا من الطمأنينة والأمان، لا سيما وأنه يحتاج إلى وسيلة أسطورية خارقة تُعَوضُه عن فشله في رحلته إلى سعاد.

غير أن عناصر أخرى سَتُفْسِـدُ علـى الشـاعر روعـة هـذا الإحسـاس، وستعمل على جر هذا الأمل إلى الانحلال والتلاشي بصورة أقوى من المرة الأولى، وهي عناصـر لا تتصـل اتصـالا مباشـرا بالناقـة، وإنمـا بـالظروف الطبيعية التي تحيط بالرحلة ككـل. ويمكـن تقسـيمها إلى عنصـرين؛ يتصـل

الأول بدرجة الحرارة المفرطة؛ إذ القيظ والحر بالغٌ قِمَّتَـهُ، مُتَـرَبِّصٌ بالناقـة. وهو ما عبر عنه الشاعر في الأبيات: 29، 30، 31:

يَوْمًـا تَظَـلُّ حِـدَابُ الأَرْضِ تَرْفَعُهَـا، مِـــنَ اللوامِـــعِ، تَخْلِـــيطٌ وَتَزْيِيـــلُ
كَـــأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَـــا، إِذَا عَرِقَـــتْ، وَقَـــدْ تَلَفـــعَ بِـــالْقُورِ العَسَـــاقِيلُ
وَقَـالَ لِلْقَـوْمِ حَـادِيهِمْ، وَقَـدْ جَعَلَـتْ وُرْقَ الْجَنَـادِبِ يَرْكُضْـنَ الحَصَـى قِيلُـوا

بينما يتصل العنصر الثاني بطبيعة الصحراء التي تُضِلِّلُ السائرين، ومـن ضمنهم ناقة كعب الخائضة في المجهول دون إشارات تهتدي بها إلى الهـدف، فالطريق مَطْمُوسَـةُ الأعـلامِ، تـدفع المسـافرين إلى المتاهـة، وهـو مـا يعـني استحالة تحقق آمال الشاعر التي عَقَدها على الناقـة الـتي أصـابها الإجهـاد وأخذ منها النَّصَبُ كل مَأْخَذٍ. وهو ما يعني، أيضـا، أن رِهـانَ كعـب علـى عكس رحلة الناقة، والرجوع بها إلى الخلف كان رهانا خاسرا[1].

ففي الوقت الذي كان من المفـترض فيـه أن يتوجـه الشـاعر، بعلاقتـه بالناقة، نحو الْمُعْتَذَرِ له، لإبراز الأهوال والأخطار التي لاقاها وهو قادم إليه، اسْتِدْرارا للعفو وتهييئـا لقبـول الاعتـذار، كمـا جـرت العـادة في التقاليـد

[1]. من الصور المعروفة في الشعر العربي القديم، لا سيما الجاهلي، أن الرحلة (جوادا وناقة) وُظِّفَتْ توظيفا إيجابيا. فهي عنصرُ إنقاذٍ من الهلاك وتقريبِ المسافات، وهي وسيلةٌ للغزو والصيد، لها سُهْمَتها في تحقيق النصر وجلب الغنيمة، وبكل هذا، فهي عنصر مساعد، غير أنها، مع كعب، أصبحت عنصر عرقلة يقود إلى الهلاك بتوجهها نحو سعاد.

الشعرية في مثل هذه المواقف، وتكون أحد الرموز الفنية التي يتوسل بها لحصول العِتْقِ والعفو[1]، أعادها إلى الخلف حيث مساحة الأمل أضيق من خُرْمِ إبرة؛ إذ بدَّدت سعاد كل الآمال ونَفَثَتْ في نفسية الشاعر اليأس والإحباط.

وقد كان من نتائج هذا الاختيار أن سقط شاعرنا مرة أخرى في أجواء الحرمان، بل الموت والنُّواح؛ ولذلك انتهى من وصفه الناقةَ إلى صورة مأساوية تماما، كتلك التي انتهى إليها من علاقته بسعاد. قال في البيتين: 33 و34:

نَوَّاحَةٌ، رَخْوَةُ الضَبْعَيْنِ، لَيْسَ لَها، لَما نَعَى بَكْرَهَا الناعونَ، مَعْقُولُ
تَفْرِي اللبَانَ بِكَفَيْهَا، وَمِدْرَعُهَا مُشَقَّقٌ عَنْ تَراقِيهَا، رَعابِيلُ

وقد جلب الشاعر لهذه الرحلة عدة صور، أطَّرها التشبيه والكناية؛ فقد شبه ناقته بالمُذَكَّر من الفحول، وجعل ذيلها مثل عَسيب النخل، كما عَمَد،

[1]. جعل ابن قتيبة الحديث في مشاقِّ الرحلة ووصف الراحلة الفيصل بن المقدمة الغزلية والدخول إلى المدح. قال بعد أن تحدث عن دور الغزل: "فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النَّصَبَ والسهر وُسُرى الليل وحَرَّ الهَجير وإنْضاءَ الرحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب صاحبه الرجاء وذَمامة التأهيل وقَرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المدح" الشعر والشعراء، ص28.

كعادته، إلى الحذف حين جاء بعدة صفات، وحذف الموصوفين، في قولـه في البيت الخامس عشر:

وَلَـــنْ يُبَلِّغَهـــا إلاَّ عُـــذَافِرَةٌ، لَهَـــا عَلَـــى الأَيْـــنِ إرْقَـــالٌ وَتَبْغِيـــلُ

فقد حذف الناقة وأثبت لها صفة القـوة والصـلابة والتنويـع في السـير، كما حذف، في موقع آخر، الحمار الوحشي، وكنَّى عليه بصفة "المُفْرِدِ اللَّهِقِ"؛ أي: الشديد البياض، قال في البيت السابع عشر:

تَرْمِـي الْغُيُـوبَ بِعَيْنَـيْ مُفْـرِدٍ لَهِـقٍ إذَا توَقَـــدَتِ الْحُــــزَّانُ وَالْمِيــــلُ

ليستفيق، في الأخير، على صورة النواحة كنتيجـة لهـذا المسـار، وهـي نفْسُها صورة الشاعر الواقف على حقيقة الفُرقـة واليـأس، والمسـحوب إلى الألم والمصير المجهول.

2.1. مع الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام

انتهت علاقة كعب بسـعاد والناقـة علـى إيقاعـات الألم، وعلـى هـذه الإيقاعات استقبلنا وهو يروي تفاصيل رحلته للقاء الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويعد البيت الخامس والثلاثون مؤشرا حقيقيا على تحول العلاقة إلى المُعتذَر له عليه الصلاة والسلام عَبْرَ تجليات نَصِّية تتصل بالمعجم والموضوع.

فمن حيث المعجم، بدأ الحديث عن الوُشاة وغدْر الأخِلاَّء، وبدأ يتردد اسم المعتذَر له وما يفرضه من عبارات مدح واعتذار وتَذَلُّلٍ. بل إن عبارات الخوف والوَجِل وجدت مكانها في هذا المقطع الذي توجه فيه الشاعر إلى الحكمة وإلى التسليم بالقضاء والقدر، وهو ما لم نعثر عليه في المقطع الأول من القصيدة.

أما من حيث الموضوع، فإن التحول ظاهر من خلال تحول الغرض من الغزل ووصف الرحلة والراحلة... إلى المدح والاعتذار والاحتجاج أحيانا وإن على استحياء.

وبينما عرفت القصيدة كل هذه التحولات، ظل أسلوب الكتابة متواصلا على المنوال نفسه. فاللغة حافظت على جزالتها وقوتها، والصور البلاغية حافظت على اشتغالها في النص بالمستوى نفسه الذي بَيَّنّاه في العلاقة الأولى.

وإذا كان هنالك من تحول في أسلوب الـنص، ارتباطـا بـبعض الصِّـيَغ المباشرة كتلك التي توجه بها الشاعر إلى الرسول الكريم، فإنه، مع ذلك، لا يرقى إلى مستوى التحول الكلي الذي يفرض علـى الـدارس الانتبـاه إليـه ومعالجته في معزل عن النص بناء على خصوصيةٍ امتازَ بها.

إن أبرز تَجَلٍّ، في هـذا المقطـع، هـو دخـول عناصـر إبلاغيـة وبلاغيـة جديدة، عناصر حِجاجِيَّةٌ فرضتها طبيعة اللحظة ومقـام الشـاعر بـين يـدي الرسول صلى الله عليه وسلم؛ أي: إن طبيعة العلاقـة المجَسَّـدَة واقعيـا بـين الشاعر والرسول عليه أزكى الصلوات أنتجت خطابا مغايرا لمـا كـان عليـه الأمر في المقطع الأول؛ إذ علاقة الشاعر بسعاد والناقة قد لا تكون حقيقية. غير أن هذا الخطاب لا يمتد طويلا، فسرعان مـا يعـود الشـاعر إلى أسـلوبه الأول المبني على اللغة الجَزْلَة، وعلـى تشـغيل عناصـر بلاغيـة مطروقـة في المقاطع السابقة.

ومن تجليات الانتقال من لحظة إلى أخرى بنـاء علـى تحـول الموضـوع، التحولُ في صيغة الخطاب وزمنه، فبينما ظل الشـاعر مشـدودا إلى الماضـي أفعالا وضمائرَ في القسم الأول من القصيدة بـدأ الحـديث عـن الـذات في علاقتها بالآخر من خلال الحوار المباشر بين الشاعر/ المخاطِب، والرسـول

صلى الله عليه وسلم/ المخاطَب، وهو ما أعطى لبعض الأبيات نزعة خَطابية ظاهرة كقوله في الأبيات: 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41:

يَسْعَى الوُشَاةُ بِجَنْبَيْهَا، وَقَوْلُهُمْ: إِنَّكَ يَا ابْنَ سُلْمَى لَمَقْتُولُ
وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ آمُلُهُ: لاَ أُلْهِينَّكَ، إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولُ
فَقُلْتُ: خَلُّوا سَبِيلِي، لاَ أَبَا لَكُمْ، فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ
كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ، يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ
أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي، وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مَأْمُولُ
مَهْلاً! هَداكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الْ قُرْآنِ فِيهَا مَوَاعِيظُ، وَتَفْصِيلُ
لاَ تَأْخُذَنِّي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ، وَلَمْ أُذْنِبْ، وَإِنْ كَثُرَتْ فِيَّ الأَقَاوِيلُ

إن المتأمل في هذا المقطع من النص لن يفوته إدراك ما فيه من حِجاجٍ، ولن يفوته إدراك ما امتاز به الشاعر من حسن اختيار المفردات المناسبة لهذا الأسلوب من الخطاب. فمن المفروض، في مثل هذه المواقف، أن يَفْقَهَ المخاطِب نوازعَ المخاطَب التي ينزع إليها بشكل طبيعي، على اعتبار أن هذه المعرفة هي الوسيلة الفعالة في إمالة القلوب وجلب الأسماع؛ أي: إن المخاطِبَ مُجْبَرٌ على تهييئ أرضية ملائمة لتمرير خطاب يتضمن حقائق لا يُنازَعُ في مصداقيتها، أو، على الأقل، تكون مقبولة من قبل المخاطَبين (الرسول عليه الصلاة والسلام والمسلمون). ولن تكون هذه الأرضية، في علاقة الشاعر بالرسول الأمين، إلا الاعتراف بالحقائق الدينية التي ينبغي

على الشاعر أن يُرافِع على أساس الإيمان بها لِيُبَرِّئَ ذِمَّتَهُ، فينفي عنه الـتُّهَمَ إما بالإنكار أو الاعتراف المباشر مشفوعا باعتذارٍ ونَـدَمٍ، ويُثْبِـت للرسـول عليه الصلاة والسلام القوة والمشروعية، ويُـذَكِّره بـأن العفـو عنـد المَقْـدِرَة أساس من الأسُس الدينية، عَلَّهُ، بذلك، يدفعـه عليـه أزكـى الصـلوات إلى العُدول عما كان قد صدر عنه من هَدْرٍ لدمه، وإن كانت بعـض الروايـات المرافقة للنص، تتضمن ما يفيـد أن الشـهادة وإعـلان الإسـلام بـين يـدي الرسول الكريم تُسْقِطُ الوعيد وتُحَقِّقُ العفو[1].

فقد استثمر كعب، بذكاءٍ، كل العناصر الحِجاجِيَّة، لا سيما اللغوية[2]. وذلـك مـن خـلال اختيـاره لمفـردات وصِيَغٍ ذات حمولـة دينيـة صِـرْفٍ:

---

[1]. ذكر أبو الفرج الأصفهاني أن بُجَيْرا أمر أخاه كعبا بأن يُسْلِم ويُقْبِل على الرسول صلى الله عليه وسلم معلنا توبته بإعلانه الشهادة، مؤكدا أن "من شَهِدَ أن لا إله إلا الله وان محمد رسول الله قَبِلَ صلى الله عليه وسلم منه وأسقط ما كان قبل ذلك" "الأغاني"، ج17/ 92. فمثل هذه الإشارات تحسم النقاش لصالح إلغاء دور الحِجاج وتجعل الحديث فيه من قبيل المزايدة على معنى النص، بل إنها تلغي النص برمته، ولأن انشغالنا ينصرف أساسا إلى اللغة، فإن النص يظل وثيقة لغوية ملائمة لإبراز الجانب الحجابي بغضِّ النظر عن مثل هذه الإلمامات.

[2]. تحدث أرسطو عن ثلاث وسائل لإحداث الإقناع، تختلف باختلاف مصدرها، منها ما يتصل بالخطيب/ الباث، أي ما يجب أن يتمتع به من صفات لِيُقْنِع مخاطِبيه، ومنها ما يتصل بالمتلقي، وهو مبحث معقد نظرا لاختلاف نوازع وميولات المتلقين. ومنها ما يتصل باللغة المباشرة، أي المستندة إلى الخطاب وإلى الموضوع، وهو ما عبر عنه في قوله: "والخطيب يقنع بالأخلاق إذا كان كلامه يلقى على نحو يجعله خليقا بالثقة (...)، ثم إن الإقناع يمكن أن يتم بواسطة السامعين إذا كانت الخطبة مثيرة لمشاعرهم (...) وأخيرا، فإن الإقناع يحدث عن الكلام نفسه " الخطابة، ص29-30. ولأن

(الرحمان، رسول الله، نافلة القرآن...)، إضافة إلى دخـول مفـردات أخـرى تفيد الدعوة إلى الاتِّعاظِ والتَّمَهُّلِ في إصـدار الأحكـام، ومراعـاة أوامـر الله (مهملا !).

وقد أنتج هذا الوضع تقابلا دلاليا واضحا في هذا المقطع، فبينمـا نفـى الشاعر عـن نفسـه اقـتراف الـذنب، أثبـت للرسـول الكـريم العديـد مـن الصفات: النبوءة، القدرة، العفو، الصدق... بل إنه عمل على توسيع هـذه الصفات من خلال توسيع دائـرة المعـارف حتـى تكـون مُوَجِّهَـةً للمقطـع ككل. وهذا يعني، أن الشاعر أحس بالدور الإيجـابي الـذي قـد يلعبـه هـذ االتوظيف الحِجـاجي للمفـردات في مُرافعتِـه أمـام الرسـول عليـه الصـلاة والسلام.

غير أن المقطع الموالي سيحكم على هـذه الأدوات بالاختفـاء، إلا مـن إشارتين منفصلتين في البيتين: 43 و51؛ قال في الأول:

لَظَـــلَّ يُرْعَـــدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُـــونَ لَـــهُ   مِـــنَ النبِـــيِّ، بِـــإِذْنِ اللهِ، تَنْوِيـــلُ

وقال في الثاني:

شخص الشاعر غير مقبول لأنه مدان سلَفا، فإن الوسيلتين الأخيريتين هما المسعفتان في تمرير الخطاب، أي توظيف لغة دالة تتماشى وما ينزع إليه المخاطب نزوعا طبيعيا غير قابل للنقاش. وهو ما تنبه إليه.

إِنَّ الرَّسُــــولَ لَنُـــورٌ يُسْتَضَـــاءُ بِـــهِ، وَصَـــارِمٌ مِـــنْ سُـــيُوفِ اللهِ مَسْـــلُولُ

إن أوضح تمظهرات امتداد معاني المقطع الأول في هـذين البيـتين مـن المقطع الثاني، توظيف مفردات ذات حمولة دينيـة (الـنبي، الرسـول، النـور، الله)، التي تُحيـل صـراحة علـى الاعـتراف بمشـروعية الـدعوة الإسـلامية وصدقها، وبالتالي مشروعية قائدها وصدق دعوته عليه أفضل الصـلوات. بينما تلعب إشارات أخرى دور المساعد لهـذا الإثبـات والاعـتراف، حتـى وإن بدأ الشاعر يُقَيِّدُ سلوك الرسول صلى الله عليه وسلم بما يفيـد العـودة إلى أوامر الله ونواهيه من خلال توظيفه لعبارة حِجاجية أخرى تعادل لفظة "مهلا!"، وهي: "بإذن الله"، وهي إشارة صريحة إلى أن الرسول صـلى الله عليـه وسلم مأمور بـأمر إلهـي، وقـد سـعى الشـاعر إلى اسـتغلال هـذه الحقيقـة للإفلات، وهو ما زكَّـاه مـن خـلال توظيفـه لحـرف الجـر "مِـنْ" الـتي تفيـد الانتساب إلى قوة أعظم لا يجوز التطاول عليها وتجاوزها. فبـالرغم مـن أن كعبا أثبت للرسول صلى الله عليه وسلم القوة والنبوءة والهدايـة، فإنـه آثـر أن يُذَكِّرَه بأن كل هذه الصفات إنما هي رهينة بإذنٍ من الله.

غير أن هذا الامتداد في أدوات الحِجاج، لا يعـني امتـدادا في المعنـى أو الأسلوب، وهو ما يفسـر تَضـاؤل هـذه الأدوات في المقطـع أمـام انتعـاش مشاعر الألم والأمل المصاحِبة للمدح وما اقتضاه من تصـوير لمظـاهر الهَلَـعِ

والخوف من المعتذَر له، وهو ما جر الشاعر إلى أصوله الفنية مرة أخرى. ولعل هذا التحول يُرْغِمُنا على قراءة هذا المقطع بالثنائية نفسها التي تتحكم في النص بأكمله (الألم والأمل).

قبل الدخول إلى النص لاكتشاف عناصر الألم وبواعث الأمل، لا بد من الإشارة إلى أن كل العناصر الحِجاجية التي أشرنا إليها، يمكن مُقايَضَتُها بعناصر الأمل في علاقة الشاعر بالرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، بل إنها العنصر المهم المُولِّد لمشاعر الطمأنينة في هذه العلاقة.

لقد أحدث كعب تحويلا جوهريا في طبيعة المدخل الذي ارتضاه للدخول في علاقته بالرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، فعلى عكس البداية المُبْهِجَة للمقطع الأول الذي اختزل علاقته بسعاد، فَضَّلَ الشاعر أن يقتحم أجواء العلاقة الجديدة بإبراز العناصر المُشَوِّشَة، والعمل على تحييدها آملا في تجاوز المِحَن التي قد تلحق به جَرَّاء دَسائسها، وكأنه استفاد من النهاية المأساوية للبداية المُفرِحَة في العلاقة الأولى. ويمكن إرجاع هذه العناصر إلى صنفين:

أ. عناصر حقيقية تحيط به وبالرسول صلى الله عليه وسلم، كالوُشاة والأخِلاَّء الذين تَنَكَّروا له في وقت هو أَحْوَجُ فيه لِلْعَوْنِ. بل إنهم حاولوا

أن يُثْنُوا من عزيمته لَمَّا تَوَقَّعوا له القتل (إنك يا ابـن أبـي سـلمى لمقتـول). يضاف إلى هذا كله، الأنصار الذين أبْدَوْا عـدواة مُبِينَـةً تُجـاه الشـاعر[1]. وهو ما ذهب إليه بعض الشُّرَّاح حين أَوَّلوا بيتيْ كعـب الأخيريـن في اتجـاه هجاء الأنصار[2].

يَمْشُونَ مَشْيَ الْجِمَالَ الزُّهْرِ، يَعْصِمُهُمْ ضَـرْبٌ، إِذَا عَـرَّدَ السُّـودُ التنَابِيـلُ
لاَ يَقَـعُ الطعْـنُ إلاَّ فِـي نُحُـورِهِمْ وَمَـا لَهُـمْ عَـنْ حِيَـاضِ الْمَـوْتِ تَهْلِيـلُ

ب. عناصر أخرى مرتبطة بِمُخَيِّلَةِ الشاعر نفسه من خلال استحضـاره لصورة الرسول صلى الله عليه وسلم الذي أَوْعَدَهُ بالعقاب، وهـو الوعيـد الذي يدرك الشاعر أن الرسول الأكرم قادر على تنفيذه ما دام يمتلك القـوة الكافية، خصوصا وأن الشعراء الذين هجوه قد قُتِلَ بعضـهم وَفَـرَّ الـبعض الآخر إلى كل ناحية.

---

[1]. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص80. والأصفهاني، الأغاني، ج17، ص94. وابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص65.

[2]. تؤكد المصادر العربية القديمة التي روت أخبار كعب وقصة القصيدة أن هذين البيتين كانا سببا مباشرا في إنتاج مقطع آخر يمدح فيه الأنصار.

مَنْ سَرَّهُ شَـرَفُ الْحياةِ فَلا يَـزَلْ في مِقْنَـبٍ مِـنْ صـالِحِي الأَنْصَـارِ
الـبَـاذِلِيـنَ نُفُـوسَهُمْ لِـنَـبِيِّـهِـمْ يَـوْم الـهِـيَـاجِ وسَـطْـوَةِ الـجَـبَّـارِ
يَتَـطَـهَّـرُون وَكَـأَنَّـهُ نُسُـكٌ لَـهُـمْ بِـدِمـاءِ مَـنْ عَـلِـقُـوا مِنَ الكُـفَّـارِ

وتؤكد أن هذا المقطع كان سببا مباشرا في خلع النبي بُردتَه على كعب. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص81، وابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص65-66.

وإحساسا منه بِهَوْلِ هذه الصور الْمُتَخَيَّلَة أخذ كعب يشبه الرسول صلى الله عليه وسلم بالأسد الضَّاري الذي لا تقوى الوحوش على الاقتراب من عَرينه، وهو ما يُرْغِمها على ملازمة مَخابئها، لا تَبْرحها اتِّقاءَ بطشه، مُوَسِّعاً من صفاته بما يتوافق والهلع الذي داخله. وهو ما يُفْهَم من قوله في الأبيات: 46،47،48،49:

مِنْ ضَيْغَمٍ مِنْ ضِرَاءِ الأُسْدِ مَخْدَرُهُ ... بِبَطْنِ عَثَّرَ، غِيلٌ دُونَهُ غِيلُ

يَغْدُو، فَيُلْحِمُ ضِرْغَامَيْنِ، عَيْشُهُمَا ... لَحْمٌ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ، خَرَاذِيلُ

إِذَا يُسَاوِرُ قِرْناً لاَ يَحِلُّ لَهُ ... أَنْ يَتْرُكَ الْقِرْنَ إِلاَّ وَهْوَ مَفْلُولُ

مِنْهُ تَظَلُّ حَمِيرُ الْوَحْشِ ضَامِزَةً، ... وَلاَ تُمَشِّى بِوَادِيهِ الأَرَاجِيلُ

ففي هذه الأبيات تغيب صورة الرحمة والرأفة، وتَمْثُلُ أمام عينيْ كعب صورة القسوة والغِلظة، فينتبه إلى حاله، ويصور نفسه فيلا مرتعِدا من شدة الخوف، وهي صورة تعكس، بجلاء، الحالة النفسية التي وصل إليها الشاعر، قال في البيتين: 42 و43:

لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ، ... أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَو يَسْمَعُ الْفِيلُ

لَظَلَّ يُرْعَدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُونَ لَهُ ... مِنَ النبِيِّ، بِإِذْنِ اللهِ، تَنْوِيلُ

لكن، وفي مقابل هذه العناصر المولِّدة لمشاعر الألم، تنتعش داخل النص عناصر أخرى تمد الشاعر بأسباب الأمل وببعض التحدي لمواجهة العناصر المناوئة والمُعرقِلة. ويمكن تصنيفها، هي الأخرى، إلى نوعين:

أ. إيمان كعب بالقضاء والقدر وبحتمية الموت سواء في هذا الظرف أو غيره، وهو ما عبر عنه في بيتيه: 37 و38؛ قال:

فَقُلْتُ: خَلُّوا سَبِيلِي، لاَ أَبَا لَكُمْ، فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ
كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ، يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

ب. تَوَجُّهُه بالاعتذار والمدح إلى النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه، مُراهنا على دَغْدَغَةِ الجانب العاطفي؛ إذ الرسول الكريم يَكِنُّ لأصحابه كل عطف واحترام. وفي هذه الأبيات ما يوضح ما ذهبنا إليه، قال في الأبيات: 51، 52، 53، 54، 55:

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ، وَصَارِمٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ مَسْلُولُ
فِي عُصْبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ، بِبَطْنِ مَكةَ، لَما أَسْلَمُوا: زُولُوا
زَالُوا، فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ، وَلاَ كُشُفٌ، عِنْدَ اللِّقَاءِ، وَلاَ مِيلٌ مَعَازِيلُ
شُمُّ الْعَرَانِينِ، أَبْطَالٌ، لَبُوسُهُمْ مِنْ نَسْجِ دَاوُدَ، فِي الْهَيْجَا، سَرَابِيلُ
بِيضٌ سَوَابِغُ قَدْ شُكَّتْ لَهَا حَلَقٌ، كَأَنهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ، مَجْدُولُ

وبينما سكتت القصيدة عن رسم نهاية سعيدة لكل هذا المجهود، تكفلت الأخبار المحيطة بها بوضع هذه النهاية المُبْهِجَة التي تُوِّجَتْ بخلع الرسول الكريم بُرْدَتَه على كعب وحصولِ العفو. فكانت رحلةُ القصيدة ورحلةَ مَجْدِ الشاعر الذي لم يكن مُراهَنًا عليه ليكون على رأس شعراء الدعوة إلا بعدما أبدع هذه الرائعة.

3.1. رموز القصيدة: البحث عن الممكن

إذا كانت الظواهر الأدبية تقوم، في جانب كبير منها، على الاحتمال، فلا بد من الإيمان بأن الدراسات التي تُعْقَدُ لمعالجة هذه الظواهر ليس بمقدورها تحويل هذا الاحتمال إلى حقيقة لا يداخلها الشك، وربما كانت الدراسات الأشد إصرارا على حسم القراءة بنتائج تَدَّعِي القطعية دون ترك هوامش من الاحتمال، الأسرع إلى الأفُول. فالواقع أن النص الإبداعي الجيد، وعلى رأسه الشعر العربي القديم، أكثر حظا في الاستمرار من القراءات التي تُنْجَزُ حوله مهما بلغت من الدقة.

انطلاقا من هذا الإحساس، بات من الضروري ألا نكتفي بتفسير القصيدة وتحويل معانيها لخطاطات، وإنما العمل على افتراض علاقات ممكنة تتجاوز التحقق النصي/ الغرضي إلى البعد الرمزي التأويلي.

ولعل عملا بهذا الطموح، ليس غريبا على قُرَّاء النص الشعري العربي القديم؛ فالحديث عن الأغراض، أو بعضها على الأقل، باعتبارها رموزا، هو صيغة مُعَدَّلَة لحديث قديم عن حدود التداخل والتخارج بين الصدق والكذب، الخيالي والواقعي في الشعر.

وقد أسعفت بعض الإشارات في النقد العربي القديم، في ركوب بعض الدارسين هذا الطريق، لا سيما ما اشتمل عليه النموذج القُتَيْبي من تفاصيل في بناء قصيدة المديح، والذي يمكن اعتباره منطلقا لكل اجتهاد في هذا الباب، وهو المنطلق نفسه الذي نجعله مُسَوِّغًا لتحويل الحديث في بعض أغراض قصيدة "بانت سعاد" إلى رموز دون الابتعاد بها عن المضمون العام للقصيدة المحكوم بالمناسبة الاستثنائية التي أنتجته، ومُسَوِّغُ اتكائنا على هذا المنطلق أن قصيدة كعب حققت قدرا كافيا من الاستجابة لهذا النموذج، فإذا كانت معاني المديح تتحول بتحول أسماء الممدوحين وأقدارهم وأنسابهم...، فإن معاني الغزل الذي جُعِلَ مدخلا ملائما للقصائد، وَوَصْفَ الرحلة والراحلة الذي قُدِّرَ له أن يكون وسيطا وشفيعا أيضا، ظلا على قدر كبير من الجُمود؛ لأنهما ارتبطا بالشاعر ذي المطالب الثابتة في مثل هذه المناسبات (العطاء المادي).

من هذا الثبـات في غرضَـيْ الغـزل والرحلـة والراحلـة، المُوصِلَين إلى غرض أهم هو المديح/ الاعتذار، تبدأ رحلـة الأسـئلة حـول طبيعتهمـا في قصيدة كعب، هل هما انضباط شكلي لهذا العُـرْف الشـعري لا يُسْـقِط في تكرار المعاني؟ أم أنهما اجْترارٌ وحَسْبُ؟

إن الاحتكام للمناسبة يُرَجِّحُ مبدأ الانضباط الشكلي ويستبعد أو يلغي مبدأ التكـرار المعنـوي، نظـرا لسـقوط حـوافز المـدح التكسُّبي واخـتلاف البواعث، فكعب ليس طالبَ نَوالٍ مادِّيٍّ، وإنما طالب عَفْوٍ وحياة.

1.3.1. سعاد: تَحَوُّلُ أسباب السعادة

شكلت سعاد محور القصة الغرامية التي روى كعب تفاصيلها في مطلـع القصيدة، والتي استهلها بالبعد، قال:

بَانَـتْ سُـعَادُ، فَقَلْبِـي الْيَـوْمَ مَتْبُـولُ، مـتَـيمٌ إِثْرَهَـا، لَـمْ يُفْـدَ، مَكْبُـولُ

وأَنْهَاها بالبعد أيضا حين عَبَّر بصيغة التَّيْئِيس عـن اسـتحالة الوصـول إليها وذلك في البيتين: 14 و15:

أَمْسَـتْ سُـعَادُ بِـأَرْضٍ لاَ يُبَلِّغُهَـا إِلاَّ الْعِتَـاقُ، النجِيبَـاتُ، الْمَرَاسِـيلُ

وَلَـنْ يُبَلِّغَهـا إلاَّ عُـذَافِرَةٌ، لَهَـا عَلَـى الأَيْـنِ إِرْقَـالٌ وَتَبْغِيـلُ

فغادر إلى قصة أخرى عَلَّهُ يجد فيها بديلا عن هذا المُفْتَقَدِ.

وإذا ما آمَنَّا بأن القَصص الغرامية في الشعر العربي القديم لا تُقْصَدُ لذاتها، ولا يمكن إسقاطُها على حياة الشعراء، وإنما هي لَوْنٌ من ألوان التصوير الرمزي لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم، وتُبَيِّن مواقعهم من تاريخ أُمَّتِهِم، وتتعلق بمطامعَ لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها، فخابوا فيها أو أصابوا[1].

إذا آمَنَّا بكل هذا، فسيكون سعينا وراء تخريج آخر لصورة سعاد، سعيا مشروعا، يرتفع بالاسم من مجرد إشارة إلى الأنثى، إلى دلالات أخرى تتصل بالظرف التاريخي الانتقالي الذي عاشه كعب، كما تتصل بالتوزع النفسي الذي رافق هذا الانتقال؛ إذ الاضطرار إلى مُفارَقَة المألوف، والدخول في حياة أخرى لا علاقة لها بما دَرَجَ عليه من قَبْلُ.

بهذا المنطق نفترض، مع نجيب البَهْبِيتي، ان ما قصد إليه كعب من علاقته بسعاد، يتجاوز موضوع الغرام، إلى أمر آخر يكشف الجو العام الذي يعيش فيه[2]. وعليه، تصبح سعاد بما تحمل من دلالات السعادة والابتهاج معادلا لحياة مُفتَقَدةٍ استعصى على الشاعر نسيانها، فظل قلبه

1. نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص99.
2. نفسه، ص 100.

مُرْتَهَنٌ بها (لم يفد- مكبول)؛ ولذلك نراه في بداية القصيدة مطمئنا لحياته، مبتهجا بمظاهرها، وهو ما انعكس إيجابا على بناء المقدمة؛ إذ الأسلوب على قدر كبير من التجانس والتآلف. قبل أن تبدأ هذه الطمانينة في التلاشي حين يجد الشاعر نفسه مضطرا للإقبال على حياة أخرى لا يملك أسباب السعادة فيها، كما لا يملك الوسائل الفنية للتعبير عنها؛ ولذلك بدت بعض الأبيات نشازا وسط بنية لغوية مخالفة للحظة الجديدة وذائقة العصر.

إنه القلق النفسي المنقلب إلى نُتوء لغوي ظاهر في أجزاء القصيدة، لا سيما في مدح الرسول والتعبير عن الحياة الجديدة، وربما كان هذا المؤشر اللغوي أحد الأسباب التي جعلت بعض الدارسين يجزمون بأن القصيدة، في جانب كبير منها، "ليست مدحا للرسول صلى الله عليه وسلم ولا ابتهاجا بالدين الجديد، ولكنها بُكاء على الجاهلية، وتَوَجُّعٌ عن غيابها، وحسرة ونَدَمٌ عليها، وضِيقٌ شديد بأمر الإسلام" [1].

ويبقى حديث الشاعر عن دسائس الوشاة، وتَخَلِّي الأخِلاء وغدرهم، بمجرد انتقاله للحديث عن الحياة الجديدة/ الإسلامية، وما سببه من الآلام، من القرائن التي تفسر بكاء الشاعر على حياة هادئة تنعدم فيها أسباب

1. أحمد وهب رومية، بنية القصيدة العربية، ص 234.

الخوف، كان الشاعر حينها في مأمن من الخيانة والوشاة، وفي غنى عن طلب يد العون وإحراج الرفض[1].

ومما لا شك فيه أن إقامة سعاد مقام الحياة الجاهلية بكامل تفاصيلها، يعني إفراغ المقطع من معانيه الغزلية، بل إلغاء انتمائه إلى فن الغزل، وهو ما عبر عنه محمد الجزائري في معرض حديثه عن تلوينات الغزل، قال: "وقد يقع للشاعر أن يستغني عنه، في مدائح احتفالية موجهة إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، كالبردة: بانت سعاد لكعب بن زهير:

بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ، مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفْدَ، مَكْبُولُ
وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا، إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَرْفِ، مَكْحُولُ

وهذه القصيدة خطابُ عاشقٍ/ في الممدوح والمذلول/ ... حيث كمال احتياجِ المُحِبِّ إلى المحبوب، كما في البيت الأول، وحيث يومىء البيت الثاني إلى كمال استغناء المحبوب عن المحب في مقام المطلوب"[2].

---

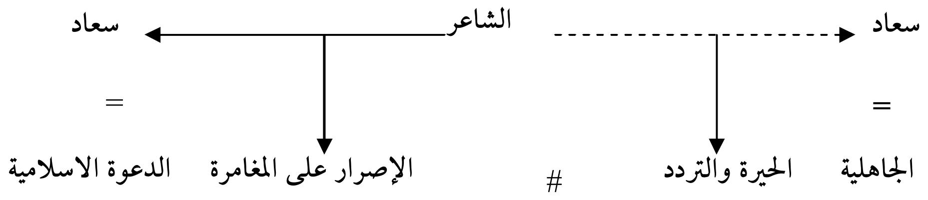
[1]. تروي الأخبار المرافقة للقصيدة أن كعبا طلب مساعدة أبي بكر وعمر، فرفضا واحتاج إلى حيلة من تدبير علي بن أبي طالب للوصول إلى الرسول صلى الله عليه وسلم. وكل هذا مِحْنَةٌ كان في غِنى عنها. انظر أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص47-48.

[2]. محمد الجزائري، خطاب العاشق، ص 141.

إن ما ذهبنا إليه لا يلغي إمكانية إقامة قراءة لا تناقض القـراءة الأولى في المبدإ (سعاد رمز للحياة)، ولكنها تَنْزَعُ سعاد من جاهليتها لِتُنْبِتها في تُربة إسلامية تنضح بالخصوبة وتَعِدُ بحياة أفضل. قراءةٌ تعتبر أن المحن التي كابَدها كعب في سبيل سعاد تُكافئُ المحن التي لاقاها وهو قادم إلى الرسولالأكرم؛ وبذلك فسعاد هنا هي السعادة المطلوبة وليست المُفْتَقَدة. ولما أدرك كعب أن سعاد/ الحياة الأولى، شيخوخةٌ ماضية إلى حتفها، والثانية فُتُوَّة لن يتأخر نُضْجُها، اختار أسباب الحياة، وهو ما يُفهم من قول حسن حسين: "وإذا ما تَمعَّنَّا في بداية القصيدة ونظرنا بعين المتأني لنفسية كعب فيها تبين لنا أن سعاد ما هي إلا الدعوى الاسلامية، والتي هو بعيد عنها (...) وهو في شوق إليها وإلى التلذذ بمبادئها وشُرب شرائعها السمحة"[1].

ولعل الثابث بين هذين التخريجين لدلالة سعاد في النص، هو أن علاقة الشاعر بها تُشَكِّلُ قصة غرامية يتحول فيها موقف الشاعر بتحول أسباب السعادة؛ فحيث وُجِدَتْ هذه الأسباب يَمَّمَ شَطْرَها. وهو ما نختزله في هذه الخطاطة:

[1]. حسن حسين، ثلاثية البردة، ص24-25.



وبينما تَيَقَّنَ الشاعر من استحالة استمرار سعاد الجاهلية جَدَّ في البحث عن سعاد أخرى تحت عَباءَة الاسلام، عَلَّها تعوض ما افتقده، فكانت وسيلة رحلة البحث المُضنية هي الناقة التي راهن عليها كثيرا لتحصيل هذه السعادة رغم صعوبة الموقف.

2.3.1. الناقة: رحلة الروح

لكل ما تَقَدَّم، يمكن القول: إن رحلة كعب ليست كباقي رِحْلات الشعراء، ليست رحلة في فضاء مكاني تنتهي حيث يُصيب الشاعر هذا المكان، وإنما هي رحلة نفسية روحية، رحلة اسْتشفاءٍ من أعراف وتقاليد وتشَبُّعٍ بأخرى، وهو ما فرض تَخَيُّرَ راحلة تفوق رَواحِلَ الشعراء باستعدادها الطبيعي للتجاوب مع طموحات الشاعر، وقهرها لعوائق الرحلة، وهو ما عبر عنه في أبياته: 16 و17 و18:

مِـــنْ كُـــلِّ نَضــــاخَةِ الـــذِّفْرَى إِذَا عَرِقَـــتْ عُرْضَـــتُهَا طَـــامِسُ الأَعْـــلاَمِ مَجْهُـــولُ

تَرْمِـــي الْغُيُـــوبَ بِعَيْنَـــيْ مُفْـــرِدٍ لَهِـــقٍ إِذَا تَوَقَـــدَتِ الْحُـــزَّانُ َالْمِيـــلُ

ضَـــخْمٌ مُقَلَـــدُهَا، فَعْـــمٌ ُقَيـــدُهَا، فِـي خَلْقِهَـا، عَـنْ بَنَـاتِ الْفَحْـلِ، تَفْضِـيلُ

إن التباس الطريق وامِّحاء الإشارات المساعدة، لم يمنع هـذه الناقـة مـن مواصلة الرحلة، وهذا يعني أن إيمانها بسمو الهدف الذي ترمـي إليـه يُـذَلِّلُ كـل الصـعاب، كمـا يعـني أن خبرتهـا بالمسـالك خـبرة كاملـة لا يعوزهـا الالتباس، ولن تكون هـذه الناقـة إلا ذات الشـاعر الْمُصِـرَّة علـى ركـوب المغامرة، مَسْـنُودَةً باسـتعداد غريـزي لتحصـيل الفضـائل وتجاهـل المصـير المجهول.

وبهذا، فالناقة تكافئ عزيمة الشاعر، وتعادل إرادته المتحدية للمهالـك؛ إنه التوجه إلى الهداية والنور دون تَوْجيهٍ إلا من تحـذيرٍ وصـل الشـاعرَ مـن أخيه بُجَيْرٍ، زاد الطريق وُعورَةً وتَعقيدًا، وأعان على طَمْسِ الأعلام.

وهو ما يجعلنا نذهب بعيدا في تفسير مُفاضلة كعـب بـين ناقتـه وبـاقي النُّوق، معتقدين أنها مفاضلة في الجنس لا في الصفات، مما يعطـي لِلتَّوَحُّـد بين هذه الراحلة وذات الشاعر كثيرا من الترجيح.

3.3.1. عَوْد على بدء

لا ندعي بهذا الاجتهاد حسم القول في قضية أكبر من أن تُناقَش في هذه الدراسة بالابتسار الملحوظ، بقدر ما نتقدم بقراءة لا تعدم وسائل الإمكان، انطلاقا من إيماننا بأن الإبداع ينتعش داخل المسافة الفاصلة بين الواقعي والخيالي الرمزي؛ ولذلك يصر على ألا يقترب من الواقع إلى حد المطابقة حتى لا يفقد هُوُيته، كما أنه لا يُغالي في التخييل كي لا يرفضه المتحمسون لنظرية الانعكاس والواقعية في الإبداع، وإنما هو عَوانٌ بين ذلك.

انطلاقا من هذا الفهم للإبداع، جاء بحثنا عن الممكن من داخل القصيدة ومن خارجها، دون أن نُحْكِمَ إغلاق باب تأويلات أخرى قَصُرت قراءتنا على إدراكها أو الانتباه إليها.

بنية الإيقاع :تداخل المستويات

يلعب الإيقاع دورا حاسما في صنع شعرية القصائد الشعرية، وهو مكون غامض ومُعقَّد ينبني على تداخل عدة عناصر، إلا أن حضوره في دراسة القصائد الشعرية ضروري. ولعل إصرار الدراسين على تناول البنية الإيقاعية في النصوص الشعرية بالدرس والتحليل، نابع من إحساسهم بأن الإيقاع هو "الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها"[1]. فهو إذن "شرط ضروري لدخول نص ما منطقة الشعر"[2]. هكذا تبدو الحاجةُ إلى الإيقاع ماسةً سواء في عملية الإنشاء الشعري أو في الكتابة النقدية.

والإيقاع مستويان مختلفان من حيث الطبيعة، متكاملان من حيث الدور الذي يلعبانه في الكتابة الشعرية. مستوى خارجي تجريدي ينهض على الوزن العروضي، ومستوى داخلي أكثر تعقيدا؛ لأنه يتأسس على مجموع التقنيات اللغوية الموظَّفَة في القصيدة، إنْ على مستوى المكون البلاغي الصوتي، أو النحوي التركيبي. وكلها مكونات يصعب وضع

[1]. محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث: مفاهيم وأسئلة، مجلة فكر ونقد ع18، ص55.
[2]. نفسه، ع18، ص55.

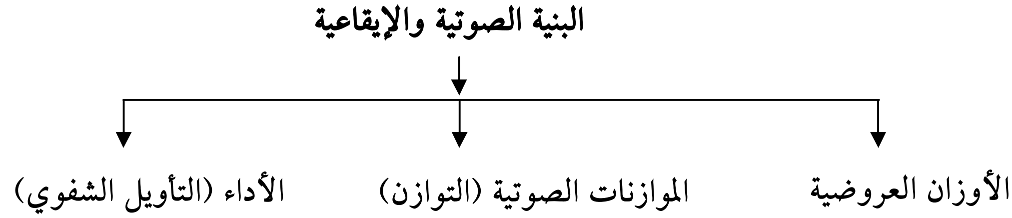
حدود بينها، إذا لم نقل يستحيل؛ لأن بعضها يظهر في ثنايا البعض، مَجْلوبًا له بالضرورة.

وتماشيا مع هذا الفهم لبنية الإيقاع الشعري، فإن الحديث لا يستقيم إلا بالتطرق إلى هـذين المستويين دون إهمـال أحـدهما أو إقصـائه، وإلا فـإن السـعي إلى التركيـز علـى جانـب دون آخـر يعـني تقـزيم مفهـوم الإيقـاع واختزاله في عبارات تبسيطه تكافئ بين العَروض والقافية والإيقاع... وهـو ما ترفضه بنية الشعر بشكل عام، والشعر العربي خصوصا.

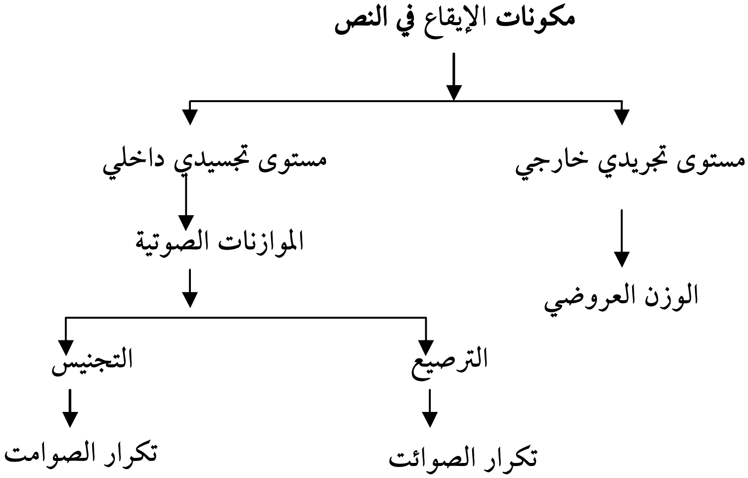
ويعد الصوت اللُّحْمَة التي تصل بين جميع المسـتويات الإيقاعيـة، نظـرا لتردده فيها على اختلافها، وهو ما عبر عنه محمد العمري في قوله: "المكـون المركزي في الإيقـاع، مكـون موسـيقي صـوتي" [1]؛ ولـذلك أولى الصـوت اهتماما كبيرا وهو يضع أركان البنية الإيقاعيـة الصـوتية في الشـعر، والـتي حددها كالآتي [2]:

1. محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، ص56.

2. انظر محمد العمري في كتابيْه: "تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر"، ص12، و"الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية"، ص9.



ولأننا أمام نص شعري مكتوب، فإن الكشف عن البنية الإيقاعية سيكون من خلال البحث في الوزن الخارجي التجريدي، والكشف عن تجليات الموزانات الصوتية، لا سيما وأن القصيدة، قَيْدَ التَّناوُلِ، تُوَفِّر المادة الإيقاعية الكافية لاستثمار هذه الإمكانيات، فهي موزونةٌ مُقَفَّاة، وتحتفي بالكثير من التوازنات الصوتية بمظاهر شتى. ولتأطير دراستنا لهذه القصيدة إيقاعيا نقترح خطاطة نبرز فيها مستويات الإيقاع والعناصر المتحكمة فيها.



1.2. المستوى التجريدي: الوزن

قال ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حَدِّ الشعر وأولاها بـه خصوصـية، وهو مشتمل على القافية، جالبا لها ضرورة"[1]. ونظرا لأن القافية "جزء من البنية التوازنية"[2] و"إحدى نقط التقاء التجنيس والترصيع باشـتراطها اتحـاد الصامت والصائت"[3]، "فمن الأجدى أن ننظر إليها نظرة شمولية باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحـدات المتوازنـة"[4]. وهـذا يعـني أن فصـلها عـن المستوى الخارجي بات مُلِحًّا باعتبارها ذات هُويـة خاصـة تجعـل انتماءهـا للمستوى المجسد مفيدا ومُنْتِجا.

إن إخضاع قصيدة كعب للتقطيع العروضي يبين أن الشاعر التـزم، إلى أبعد الحدود، بمقتضيات الوزن. فقد بنى قصيدته على مَقَـاسِ بحـر البسـيط التام الذي تقوم بنيته على تردد تفعيلتيْ "مستفعلن فاعلن" أربـع مـرات، ذي العَرُوض المَخْبُونة والضَّرْب المقطوع، مستثمرا كل الرُّخَصِ الممكنة في هـذا البحر.

[1]. ابن رشيق، العمدة، ج1، ص134.
[2]. محمد العمري، مسألة الإيقاع، فكر ونقد، ص56.
[3]. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص12.
[4]. محمد العمري، مسألة الإيقاع، ص56.

ويمكن رصد تعامل الشاعر مع هذا البحر في الملاحظات الآتية:

أ. التزم الشاعر بعِلَّةِ القَطْعِ، وهي عِلَّةٌ تكون بحذف ساكن الوَتَدِ المجموع وتسكين ما قبله. فتصير، بموجبها، "فاعلن" إلى "فاعلْ" وتتحول إلى "فَعْلُن". كما تصير "مستفعلن" إلى "مستفعلْ" ثم تتحول إلى "مفعولن". وكل هذه التغيرات محمودة في بحر البسيط وتنسجم واختيارات الشاعر الإيقاعية.

ب. انضبط كعب لِزِحافِ الخَبْنِ في العروض، وهو حذف الثاني الساكن، فصارت "فاعلن" إلى "فَعِلُنْ". كما صارت "مستفعلن" إلى "متفعلن" ثم إلى "مفاعلن". وقد جرى هذا الزحاف مَجْرَى العِلَّة، إلا في المطلع لضرورة التصريع.

ج. دخل زحاف الطَّيِّ، وهو حذف الرابع الساكن الذي يحول "مستفعلن" إلى "مُسْتَعِلُنْ" ثم إلى "مُفْتَعِلُنْ". وهو زحاف جائز ووارد في هذا البحر . إلا أن البعض اعتبره شاذا ومُسْتَقْبَحًا[1]، خصوصا إذا تكرر كثيرا في القصيدة[2].

[1]. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص124.

[2]. من الأبيات التي تكرر فيها زحاف الطي: 4، 9، 10، 16، 19، 23، 27، 35، 49، 50، 58.

2.2. المستوى المجسد: شعرية الأصوات

1.2.2. القافية

اختار الشاعر أن ينظم قصيدته على روي اللام ذي المَجْرى المضموم، مُشْبَعٍ بواو في ثلاثة مواقع (الأبيات: 31، 52، 56)، ومَرْدوف بحرفَيْ الياء (35 مرة)، والواو (23 مرة). وإذا كان التنويع في الرِّدْفِ يساهم غالبا في خلق حركية إيقاعية ترتفع بالقافية عن الرتابة التي قد يؤدي إليها تردد الحرف نفسه بالردف نفسه، فإنه، إضافة إلى هذه الوظيفة، مؤشر حقيقي على تحول دلالي، وذلك من خلال طريقة انتظامه، ففي الأبيات الستة الأولى توالى الرِّدف بالواو انسجاما وطبيعة اللحظة؛ إذ الشاعر مطمئن هادئ في تناغم بهيج مع أحلامه الجميلة، وإذ سعاد تزيد، بجمالها وعذوبتها، هذا الحلم روعة.

وبمجرد الانتقال من الإحساس بالنشوة إلى الإحساس بالألم والشكوى، تغير الردف ليصير ياء منكسرة تتناسب وحالة الانكسار المعبر عنها في المقطع الثاني (8-14)، قال:

لَكِنّهَا خُلّةٌ قَدْ سِيطَ مِنْ دَمِهَا فَجْعٌ، وَوَلْعٌ، وَإِخْلاَفٌ، وَتَبْدِيلُ
فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا، كَمَا تَلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ

وَلاَ تَمَسَّكُ بِالْعَهْدِ الَّذِي زَعَمَتْ، إِلاَّ كَمَا يُمْسِكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ
فَلاَ يَغُرَّنكَ مَا منتْ، وَمَا وَعَدَتْ، إِنَّ الأَمَانِي وَالأَحْلاَمَ تَضْلِيلُ
كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً، وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيلُ
أَرْجُو وَآمُلُ أَنْ تَدْنُو مَوَدَّتُهَا، وَمَا إِخَالُ لَدَيْنَا مِنْكِ تَنْوِيلُ
أَمْسَتْ سُعَادُ بِأَرْضٍ لاَ يُبَلِّغُهَا إِلاَّ الْعِتَاقُ، النجِيبَاتُ، الْمَرَاسِيلُ

إن الانتقال من السعادة الكاملة في المقطع الأول إلى المحنة النفسية، وازاه انتقال في الرِّدف من الواو إلى الياء.

ويعتبر البيت السابع فاصلا بين المقطع الأول الذي عَبَّر فيه الشاعر عن الْتِذاذِه بصورة المحبوبة الجميلة، والمقطع الثاني الذي شَكَّل أَوَّلَ لوحة من لوحات الألم. وهي الملاحظة نفسها التي يمكن تسجيلها في المقطع المُشَكَّلِ من الأبيات: 35، 36، 37، 38، 39؛ إذ الانتقال من وصف الناقة إلى الشكوى من تخلي الأصحاب وتَنَكُّرِ الخِلاَّن ودسائس الوشاة، وازاه تحول نوعي في الردف؛ أي: الاستقرار على ردف الواو بعدما تردد الشاعر في المقطع السابق (15-34) بين الياء والواو، ليعود إلى ردف الياء حين توجه إلى الرسول الكريم بخطاب الاستعطاف، فيه الكثير من التَّذَلُّلِ والخضوع، قال في الأبيات: 40، 41، 42، 43، 44:

لاَ تَأْخُـذَنِّي بِـأَقْوَالِ الْوُشَـاةِ، وَلَـمْ أُذْنِـبْ، وَإِنْ كَثُـرَتْ فِـيَّ الأَقَاوِيـلُ
لَقَـدْ أَقُـومُ مَقَامًـا لَـوْ يَقُـومُ بِـهِ، أَرَى وَأَسْـمَعُ مَـا لَـو يَسْـمَعُ الْفِيـلُ
لَظَـلَّ يُرْعَـدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُـونَ لَـهُ مِـنَ النبِـيِّ، بِـإِذْنِ اللهِ، تَنْوِيـلُ
حَتـى وَضَعْتُ يَمِينَ، لاَ أُنَازِعُـهُ فِـي كَـفِّ ذِي نَقَمَـاتٍ قِيلُـهُ الْقِيـلُ
وَلَهْـوَ أَهْيَـبُ عِنْـدِي إِذْ أُكَلِّمُـهُ، وَقِيـلَ: إِنـكَ مَنْسُـوبُ وَمَسْـؤُولُ

وخلاصة القول: إن الشاعر وظف قافيـة مُطْلَقَـة مردوفـة وموصـولة، خالية من العيوب، إلا من تضمين في البيتين: 42 و43، قال:

لَقَـدْ أَقُـومُ مَقَامًـا لَـوْ يَقُـومُ بِـهِ، أَرَى وَأَسْـمَعُ مَـا لَـو يَسْـمَعُ الْفِيـلُ
لَظَـلَّ يُرْعَـدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُـونَ لَـهُ مِـنَ النبِـيِّ، بِـإِذْنِ اللهِ، تَنْوِيـلُ

وما عَداهما، فإن المعنى يكتمل باكتمال القافيـة، أو يمتـد إلى أكثـر مـن بيت؛ نظرا لالتجاء الشاعر إلى تقنية التوسيع لتنميـة الدلالـة كمـا رأينـا في البنية الدلالية.

2.2.2. الموازنات الصوتية: الترصيع والتجنيس

تتفاعل في هذا المستوى كل التقنيات التي يتم الالتجاء إليها في توظيف اللغة واستثمار الإمكانـات الـتي تتيحهـا، سـواء مـن الناحيـة البلاغيـة أو النحوية. ويمثل الصوت عنصرا جوهريا يسهم في خلق هذا التجـاذب بـين

مختلف التقنيات؛ إذ يلعب دور الناظم بين أطراف الإيقاع الداخلي من جهة والخارجي من جهة أخرى.

ولأن "العنصر الصوتي في الشعر، مهما تعددت تجلياته، يعود إلى جوهر واحد هو التوازن"[1]، الذي يتميز بطابع شمولي يستوعب كل أشكال تكرار الأصوات: صامتة أو صائتة، سواء كانت مستقلة أو ضمن كلمات[2]، فإن تناوله لن يكون صَافِيا إلا من خلال مراقبة ما في النص من موازنات؛ أي: محاولة رصد الكيفية التي تشتغل بها الأصوات من خلال اشتغال القافية وظاهرتَيْ الترصيع والتجنيس في أهم تجلياتهما "الجانب الصرفي والاشتقاقي"، باعتبارهما وجهين مُمَيِّزَيْنِ لهاتين الظاهرتين[3]. مع الإشارة إلى ما في القصيدة من ظواهر تركيبية، من تقديم وتأخير، نفي وإثبات، حذف، وتقابلات دلالية... وقد وقفنا عند بعضها في البنية الدلالية.

[1]. محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص19.

[2]. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 11.

[3]. عرف محمد العمري الترصع بقوله: "تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسكنات والمد كليا أو جزئيا. والتجنيس هو: تكافؤ وتناظر هذين الطرفين في أنواع الصوامت، مع تناظر الحركات أو عدم تناظرها كلا أو جزء" الموازنات الصوتية، ص 19. وهو المفهوم نفسه الذي سبق أن أكده في كتابه تحليل الخطاب الشعري، قال: "التجنيس في مفهومنا هو تكرار الصوامت أساسا والترصيع هو تكرار الصوائت أساسا" ص64.

إن المتأمل في الشعر العربي القديم لن يفوته إدراك ما فيه من ظواهر صوتية فاقعة تتحرك في نصوصه بدرجات متفاوتة؛ إذ تهيمن في مقاطع وتختفي في أخرى، محكومة بالسياق العام للنص وأسلوب الشاعر في تمرير خطابه.

وقصيدة كعب جزء من هذا التراث الشعري، تختزل تجليات هذه الظواهر وكيفية اشتغال الأصوات من خلال الموازنات.

وقد سعى القدماء، في إطار اهتمامهم بالمادة الصوتية، إلى رصد هذه الظاهرة من خلال رصد الألفاظ والمقاطع الصوتية من حيث بناؤُها وطبيعةُ أصواتها، وعقَدوا لذلك مؤلفات كان وَضْعُ جِهازٍ مَفاهِيمٍّي لها من أهم الأهداف التي سعَوْا إليها وذلك لتمييز هذه الظواهر عن بعضها البعض، وعن باقي الظواهر البلاغية الأخرى.

وإذا كان للقدماء فَضْلُ التنبيه على هذه الظواهر وتسمية بعضها، فإن المعاصرين حملوا عِبْءَ تصنيفها وتدقيق النظر فيها، فعَقَدوا لها بحوثا مُفَصَّلة ودراسات مُعَمَّقَة تدور كلها حول الظاهرة الصوتية، موسعين الكلام في قضاياها، ومن أهم ما أُنْتِجَ في هذا الباب، أعمال محمد العمري[1]، التي

[1]. نذكر من هذه الأعمال:

– تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر: الكثافة، الفضاء، التفاعل).

سنسترشد ببعض خلاصتها المسعفة في قراءتنا لهـذه القصـيدة مـن الناحيـة الإيقاعية، خصوصا في مستوى الترصـيع والتجنـيس، مسـتثمرين دلالات مفاهيم: التراكم الصوتي الذي ينظر إلى حجم تـراكم الأصـوات، ودرجـة الكثافـة، والفضـاء التـوازني الصـوتي الـذي يُعْنَـى بـالنظر إلى المواقـع والأنسـاق[1]. بينمـا يُقـاس التَّفاعـل بدرجـة الانسـجام بـين الصـوت والدلالة[2].

- الموازنات الصوتية.
- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي...

وقد قدم قراءة دقيقة لأعمال القدماء، يمكن للمطلع أن يستثمر خلاصاتها والبناء عليها. بل إن اهتمامه بظاهرة الايقاع عامة امتد إلى ترجماته، خاصة ترجمته لكتاب "بنية اللغة الشعرية لجان كوهن" بالاشتراك مع محمد الولي.

[1]. محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري، ص 51.

[2]. نفسه، ص56. وقد اعتبر "أن التراكم النوعي والفضاء هما عاملان من عوامل التفاعل، وأن التفاعل هو أساس الفاعلية الشعرية والتفاعل يتم طبعا بين مواد متراكمة في فضاء" تحليل الخطاب الشعري، ص51.

أ. الترصيع

أ.1. المستوى المُرَكَّب

تحقق القصيدة قدرا كافيا من هذه الظاهرة، وهو ما يسمح بالوقوف عندها، وإيلائها الأهمية في هذا التحليل، ومن أقوى تجليات الترصيع المركب قول كعب في البيت الثالث:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً، لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْهَا، وَلاَ طُولُ

يختزل هذا البيت العديد من التوازنات الصوتية والصرفية والوَزْنِية التي يخلقها تقابلُ لفظتَيْ "عَجْزاء وهَيْفاء" من جهة، ولَفظتىْ "مُقْبِلة ومُدْبِرة" من جهة أخرى.

فمن الناحية الصرفية تشترك اللفظتان الأوليان في صيغة "فَعْلاء"، وتتوحد اللفظتان الأخريان في صيغة "مُفْعِلَة".

ومن جهة التجانس الصوتي تتحقق المُماثَلَة والمُضَارَعَة[1] من خلال اشتراك "هيفاء وعجزاء/ مقبلة ومدبرة" في العديد من الصفات؛ فعجزاء

[1]. عرف محمد العمري المماثلة بقوله: "هي حالة تطابق الأطراف في كل الصفات أو في أغلبها" تحليل الخطاب، ص 94.

وهيفاء تنتهيان بألف وهمزة، وهو نوع من المضارعة، بينما تشترك "مقبلة ومدبرة" في ثلاثة أصوات (الميم، الباء والتاء)، وتحتل الموقع نفسه من الكلمتين (البداية، الوسط، النهاية)، وهو ما يجعل التماثل شبه تامٍّ بينهما.

ويوازي هذا التوازن الصوتي والصرفي المركب، توازن آخر يتجلى في اتِّساق الترصيع والوزن. ويمكن التمثيل لهذه العلائق بالآتي:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً	عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً
/0/0/ /0/ ///0	/0/ /0/ /0/ ///0
مُسْتَفْعِلُن فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن فَعِلُنْ

وبهذا التوازن التام تحققت الكثافة على ثلاثة مستويات: الترصيع والتجنيس واتساق الترصيع والوزن.

وبينما تتآلف هذه الألفاظ إيقاعيا في توازن وتناغم، يُخَلْخِلُ التقابل الدلالي هذا التآلف بين الصِّيَغ، وهو تقابل يذهب إلى حد المخالفة التامة. ف "عجزاء" تناقض "هيفاء"، و"مقبلة" تخالف "مدبرة". فكل واحدة من هذه الألفاظ تجر إلى دلالة مناقضة للأخرى. ويأتي الشطر الثاني ليدعم هذه

وعرف المضارعة قائلا: "وهي حالة الاشتراك في بعض الصفات تجعل المشابهة بين الطرفين مدركة وقابلة للوصف" تحليل الخطاب الشعري، ص95.

المخالفة ويُعَمِّقَ الهُوَّةَ بين الصيغ من خلال اشتماله على صفتين متناقضتين: القِصَر والطول.

ولا يمكن اعتبار هذه الظاهرة استثنائية في قصيدة كعب، ففي الشعر العربي القديم العديد من التَّجانُسات الإيقاعية التي تُخْفِي مفارقات دلالية، من ذلك قول النابغة الذبياني[1]:

حَـذَّاءُ مُـدْبِرَةً، سَـكَّاءُ مُقْبِلَـةً لِلمـاءِ في النَّحْـرِ مِنْهـا نُوطَـةٌ عَجَـبُ

ومثله، أيضا، قول زهير بن أبي سلمى[2]:

كَبْـداءُ مُقْبِلـةً، وَرْكـاءُ مُـدْبِرة قَـوْارءُ فِيهـا، إذا اسْتَعْرَضْـتَها، خَضَـعُ

وليس البيت الثالث من قصيدة كعب، وحده الذي يحقق ظاهرة الترصيع المركب، وإنما هي ظاهرة ممتدة إلى البيت الثامن عشر الذي يحقق، بدوره، تَماثُلا شبه تام وتَضارُعا بَيِّنا بين مفرداته، قال:

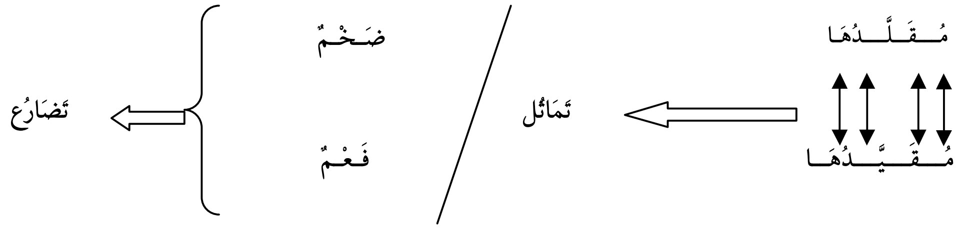
ضَـخْمٌ مُقَلَـدُهَا، فَعْـمٌ مُقَيَّـدُها فِي خَلْقِهَا، عَنْ بَنَاتِ الْفَحْـلِ، تَفْضِيلُ

فالتوازي تامٌّ بين "ضَخْمٌ مُقَلَّدُها" و"فَعْمٌ مُقَيَّدُها" من جميع الجهات، على غرار البيت السابق، بل الأكثر من ذلك أن لفظتيْ "مقلدها ومقيدها"، تلتقيان

[1]. النابغة الذبياني، الديوان، ص177.

[2]. زهير ابن أبي سلمى، الديوان، ص250.

في خمسة أصوات من أصل الستة المكونة لهما (الميم، القـاف، الـدال، الهـاء، الألف). وتحتل المواقع نفسها من الكلمتين معـا. وقـد عَضَّـدَتْ المضـارعة هذا التداخل القوي، لا سيما بين لفظتي "ضخم وفعم".



والملاحظ في كلا البيتين أن هذا التوازي لا يمتـد إلى الشـطر الثـاني؛ إذ تأخذ الصِّيَغُ مجرًى مخالفـا وإيقاعـا مغـايرا، وهـو مـا يـبرز دور الموازنـات الصوتية الموجودة قبلها.

أ.2. المستوى البسيط

يستمر التوازن في مواقع أخرى مـن القصـيدة، إلا أنـه يشـتغل بصـيغ مغايرة؛ إذ ينتقل مـن المسـتوى التركـيبي إلى المسـتوى البسـيط (التوازنـات المُفْرَدَة). ومن ذلك قول الشاعر في البيت الثامن:

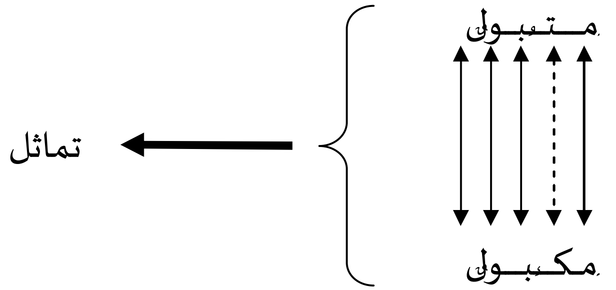
لَكِنّهَـا خُلَـةٌ قَـدْ سِـيطَ مِـنْ دَمِهَـا فَجْـــعٌ، وَوَلْـــعٌ، وَإِخْـــلاَفٌ، وَتَبْـــدِيلُ

وقوله في البيت التاسع عشر:

غَلْبَاءُ، وَجْنَاءُ، عُلْكُومٌ، مُذَكَّرَةٌ مُذَكرَةٌ، فِـــي دَفِّهَـــا سَـــعَةٌ، قُـــدَّامُهَا مِيـــلُ

فلفظتا "فَجْعٌ وَوَلْعٌ" من جهة، و"غَلْبـاءُ وَوَجْنـاءُ" مـن جهـة ثانيـة تحققـان ترصيعا صرفيا تاما لاشتراكهما، على التوالي، في صيغتيْ "فَعْلُنْ" و"فَعْلاءُ".

كما أن التوازن يتحقق بصورة قوية في المَطْلَع؛ لأن الترصيع جَرَّ خلفـه الكثير من التَّشَاكُلات الصوتية بين الألفاظ الموظَّفة في هـذا البيـت. ويظهـر ذلك من خلال العلائق التي تجمع لفظة "مَتْبول" بلفظة "مَكْبـول"، فهمـا علـى صيغة صرفية واحدة (مفعول)، بل إنهما يحققها تَماثُلا كـاملا باشـتراكهما في كل الأصوات ما عدا "تاء" متبول، و"كـاف" مكبـول، وإن كانـا ينتميـان إلى المجموعة الصوتية نفسها (الهمس).



ب. التجنيس

يتكامل الترصيع والتجنيس في بعض أجزاء القصيدة. وإذا كنا قد أبرزنا موقع الترصيع وكيفية اشتغاله، فإن التجنيس أيضا يفرض نفسه كملمح بارز بمستوييه: الاشتقاقي (وهو أوضح تَجَلٍّ له)، وتكرار بعض الأصوات من الطبيعة نفسها، أو متقاربة من حيث المخارج في فضاء ضيق. وسنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة من خلال قراءة بعض النماذج والتنبيه إلى أخرى.

وأول تجلٍّ لهذا التجنيس ذلك المرتبط بالترصع، فكل الألفاظ المُرَصَّعة ترصيعا صَرْفِيا تحقق قدرا من التجانس (عَجْزَاءُ/ هَيْفاءُ (ء)، مُقْبِلَةٌ/ مُدْبِرَةٌ (مبة)، ضَخْمٌ/ فَعْمٌ (م)، مُقَلَّدُهَا/ مُقَيَّدُها (مقدها)، فَجْعٌ/ وَلْعٌ (ع)، غلباء/ وجناء (اء)، مَتْبُولُ / مَكْبُولُ (مبول).

بل إن بعضها يتداخل بصورة أقوى جَرَّاء دخول مفردات أخرى تُقَوِّي التجاذب بين الألفاظ المرصعة كما في المطلع:

بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبولٌ مَتْبُولُ، مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفْدَ، مَكْبُولُ

فمن خلال هذا البيت يلاحظ التجاذب القوي الموجود بين "متبول ومتيم" و "متبول واليوم" من ناحية، وبين "بانت ومتبول" من ناحية أخرى،

وذلك من خلال تردد أصوات: الباء والتاء والميم. وبذلك شكلت كلمة "متبول" مركزا لتوازن صوتي. كما يمكن اعتبارها نواة دلالية توجه المعنى. وفي القصيدة الكثير من هذه المراكز التي تخلق التوازن وتوجه الدلالة.

ومن صور التجنيس بالاشتقاق قول كعب في البيتين: 41 و42:

لاَ تَأْخُذَنِّي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ، وَلَمْ أُذْنِبْ، وَإِنْ كَثُرَتْ فِيَّ الأَقَاوِيلُ

لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ، أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَو يَسْمَعُ الْفِيلُ

فقد تردد صوت القاف بقوة مشفوعا بصوت اللام في البيت الأول باشتراكهما في بنية "قال"، ومشفوعا بصوت الميم في البيت الثاني باشتراكهما في الجذر "قام".

ومثل هذه الصور متكررة بقوة في القصيدة كقوله في البيتين: 52 و53:

فِي عُصْبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُم قَائِلُهُمْ، بِبَطْنِ مَكةَ، لَما أَسْلَمُوا: زُولُوا

زَالُوا، فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ، وَلاَ كُشُفٌ، عِنْدَ اللِّقَاءِ، وَلاَ مِيلٌ مَعَازِيلُ

فقد اشترك العديد من الكلمات في الكثير من الحروف إنْ بالاشتقاق، أو بتقارب الأصوات الْمُشَكِّلَة لها كاللام والقاف في الشطر الأول من البيت الأول، والشطر الثاني من البيت الثاني، أو الزاي في البيت الثاني على وجه الخصوص. وعلى هذه الشاكلة تجري الأبيات: 10، 11، 44، 52،

55، 57، 58؛ إذ تتردد الكلمات نفسها بصيغتين مختلفتين، أو بالصيغة نفسها مع اختلاف الدلالة كما هو الحال في البيت الخامس والخمسين الذي تتكرر فيه لفظة "حَلَق" بمعنيين مغايرين؛ يتجه الأول إلى السُّيوف، والثاني إلى نَباتٍ له شكل دائري كالخواتم، قال كعب:

بِيضٌ سَوَابِغُ قَدْ شُكَّتْ لَهَا حَلَقٌ، كَأَنهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ، مَجْدُولُ

كما وجبت الإشارة إلى أن بعض الأبيات تضم مفردات بالصيغة والمعنى نفسيهما، بهدف الإثبات والتأكيد، مثل: (مواعيد/ 12، غيل/ 46)، قال:

12 كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً، وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيلُ

46 مِنْ ضَيْغَمٍ مِنْ ضِرَاءِ الأُسْدِ مَخْدَرُهُ بِبَطْنِ عَثَّرَ، غِيلٌ دُونَهُ غِيلُ

وارتباطا بظاهرة تردد الأصوات في مساحة متقاربة، لكن بعيدا عن الاشتقاق، نلاحظ أن الشاعر التجأ إلى تكثيف بعض الأبيات بكلمات تتشكل من الأصوات نفسها، أو تنتمي إلى مجموعة واحدة، ويكفي أن نقف على ثلاثة نماذج لتوضيح ذلك.

قال كعب في البيت الثاني:

وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا، إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ، مَكْحُولُ

فصوت الغين طغى في هذا البيت، إضافة إلى اتحاد "الطاء والضاد". وقد لعبت لفظة "أَغَنٌّ" دورا حاسما في خلق تجانس صوتي ملحوظ؛ إذ تتجاوب مع لفظة "غَداة" في الشطر الأول، ومع لفظة "غَضيض" في الشطر الثاني، وبذلك فهي عنصر مُوَلِّدٌ للتناسب الصوتي، وجالبٌ للعناصر الأخرى دلاليا.

ويضمر البيتان: 4 و5 صورة أوضح لتكثيف الأصوات، قال الشاعر:

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا بْتَسَمَتْ   كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
شُجتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ،   صَافٍ بِأَبْطَحَ،أَضْحَى وَهْوَ مَشْمُولُ

فقد ترددت أصوات: "الضاد والذال والظاء" في مساحة ضيقة جدا، وهي متقاربة من حيث النطق[1]. في حين ترددت "الميم" في البيت الثاني في مساحة ضيقة أيضا (أربع مرات)، إضافة إلى "الشين والجيم" الشَّجَرِيَّتَيْنِ. كما أن هذا البيت يضمر ظاهرة أخرى، هي تناسب الوقفات الدلالية

[1]. أورد ابن رشيق هذا البيت دليلا على المعاظلة، وهي تداخل الحروف، معتبرا ذلك عيبا. قال: "وزعم قوم أن المعاظلة تداخل الحروف وتراكبها، كما عيب على كعب بن زهير قوله:
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِ ظَلْمٍ إذَا ابْتَسَمَتْ   كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
العمدة، 2/ 264. وقد أشار إلى هذا كذلك في "باب النظم" من الكتاب نفسه، ج1، ص261.

والعروضية، لا سيما شطره الأول؛ إذ "شُجَّتْ بِذي شَبَمٍ" تناسب: "مستفعلن فعلن"، و"من ماء محنية" يناسب: "مستفعلن فعلن".

وهذه الظاهرة موجودة أيضا في بعض الأبيات، كقوله في الشطر الأول من البيت التاسع:

أَكْـرِمْ بِـــهَـــا خُـلَّـةً لَـــوْ أَنَّـــهَـا صَـدَقَتْ

0 / / /0//0/ 0 /0//0/ 0 //0/0 /

مُسْـــتَفْعِلُــنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلن فَــعِلُـنْ

ومن صور التجنيس أيضا قوله في البيت الواحد والعشرين:

حَـــرْفٌ أَبُوهَـــا أَخُوهَـــا مِـــنْ مُهَجَّنَـــةٍ وَعَمُّهَـــــــا خَالُهَـــــــا، قَـــــــوْدَاءُ، شِـــــــمْلِيلُ

فالهاء الممدودة بالألف وجهت الأصوات بهيمنتها القوية؛ إذ ترددت خمس مرات بالنغمة نفسها، إضافة إلى الترصيع الموجود بين: "أبوها وأخوها". وهو الأمر الذي يُرى في كثير من الأبيات، أوضحها البيت الواحد والخمسين، قال:

إن الرسول لنور يستضاء وصارم من سيوف الله



وفي جدول توضيحي نعرض لنوع العلاقات التي تجمع بين بعض المفردات في أبيات القصيدة أفقيا:

البيت	المفردات	نوع العلاقة	البيت	المفردات	نوع العلاقة
1	متبول، مكبول متبول، متيم	تجنيس + ترصيع تجنيس	31	قال، للقوم قيلوا	تجنيس
2	غداة، أغن غضيض	تجنيس	32	أقوال، أقاويل	تجنيس
			37	رسول الله	تكرار
5	شجت، شبم مشمول	تجنيس	42	أقوم، مقاما يقوم	تجنيس
			44	قيله، القيل	تجنيس
7	فجع، ولع	تجنيس + ترصيع	46	غيل، غيل	تكرار
10	تمسك، يمسك	تجنيس	48	قرنا، القرن	تجنيس
11	منت، الأماني	تجنيس	52	قال، قائلهم	تجنيس
12	مواعيد، مواعيد	تكرار	53	زال، زالول معازيل	تجنيس
18	ضخم، فعم مقلدها، مقيدها	تجنيس + ترصيع تجنيس + ترصيع	55	حلق، حلق	تجنيس
19	غلباء، وجناء	ترصيع + تجنيس	56	نالت، نيلوا	تجنيس
21	أبوها، أخوها عمها، خالها	تجنيس + ترصيع	57	يمشون، مشي	تجنيس
22	القراد، يزلقه أقراب	تجنيس			

ج. تركيب

يُنْتَجُ النص باشتغال عدة عناصر ترتبط في ما بينها بجملة من العلائق التي تدفع في اتجاه التداخل والتلاحم حينا، وإلى التخارج والتنافر حينا آخر. والوقوف عند هذه العناصر مُجَرَّدَةً من هذه العلائق يعني إفراغُها من محتواها، وعدمُ إدراك كيفية اشتغالها. فالمكونات الشعرية تستمد حياتها وقيمتها من تقاطعها وتنافرها أيضا.

وتمثل قصيدة "بانت سعاد" نموذجا حيا لإبراز دور هذه التَّواشُجات في صنع الشعرية، وقيمة العناصر المُخَلْخِلَة في توجيه هذه العلائق التي نسجها الشاعر، فكل علاقة تحاول تأثيث محيطها الخاص بعناصر تُفَعِّلها وتُنَمِّيها، وهو ما أدى إلى تعدد المشاهد واللوحات داخل القصيدة، بعضها يجر إلى التخالف وبعضها الآخر يجذب إلى التآلف. ومن شأن هذه الدينامية أن توفر للنص إيقاعا به الكثير من المستويات، يمكن الرجوع بها إلى مستويين كبيرين؛ يتصل كل منهما بتقنية مخالفة للأخرى. ولا يحتاج الناظر في القصيدة إلى دِرايةٍ كبيرة للتمييز بين هذا التنوع في الإيقاعات والغِنى في أساليب التعبير. فالقصيدةُ حكايةٌ لمعاناة الشاعر الذي مَرَّ من بدايتها إلى نهايتها بالعديد من المنعطفات، استدعى بعضها الحَكْيَ الذي أدى إلى التسريع، واستوجب أغلبها الكثير من التأني والإبطاء الناجمين عن وصف

مشاهد متكررة من المحنة ولحظات الأمل. وبذلك تَحَوَّلَ الاهتمام من الحكاية إلى مظاهر وصفها وما جر وراءه من صور بلاغية.

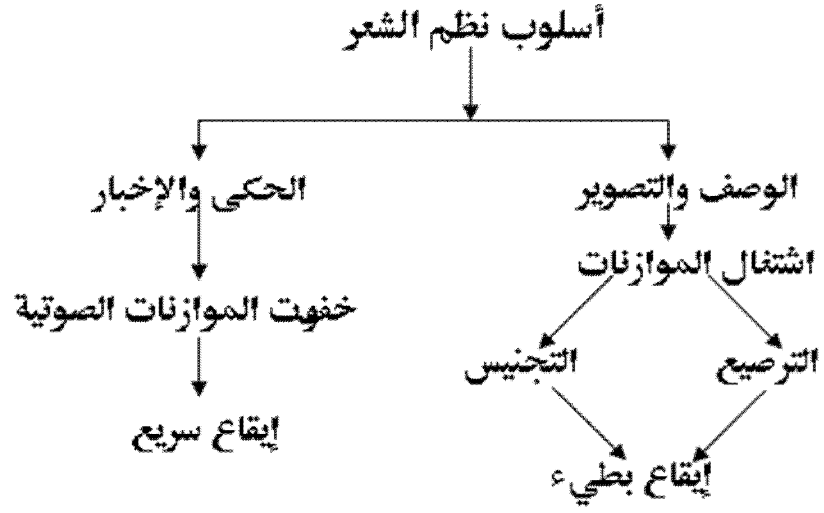
والواقف على القصيدة لا يُعْوِزُه إدراك هيمنة الوصف في كل المحطات الكبرى التي وقف عندها الشاعر، فقد استطرد كثيرا في وصف معاناته مع سعاد والناقة والرسول عليه أفضل الصلوات، وكذا وصف بعض لحظات اللذة مع سعاد والناقة عن طريق توسيع الدلالة. والملاحظ أن هذا التوسيع جاء مصحوبا بظواهر بلاغية أسهمت في خلق إيقاع به الكثير من البُطْء الناتج عن التوازنات الصوتية المنتعشة في هذه المحطات، لا سيما الترصيع والتجنيس اللَّذان هيمنا بشكل قوي.

وفي مقابل ذلك، عملت بعض المنعطفات في القصيدة على تكسير هذا الإيقاع وجره إلى السرعة، وذلك من خلال توظيف الشاعر لتقنية الحكي والإخبار السريع، وهو ما ساعد على نقل القصيدة من إيقاع البطء إلى إيقاع أكثر حركية، خصوصا وأن الموازنات الصوتية في هذه المنعطفات تَخْفُتُ أو تختفي.

وبكل ذلك، فإيقاع النص تراوح بين لحظات طويلة من البطء، وأخرى حاولت جره إلى الحركية والدينامية. وكل من الإيقاعين ارتبطا، كما رأينا، بتقنية مخالفة للأخرى (الوصف ≠ الحكي).

وهذا يعني أن اشتغال العناصر الشعرية داخل القصيدة لا يكون فـاعلا بانفرادها، وإنما بتكاملها داخل منظومة مـن العلائـق والترابطـات، بعضـها يوصل إلى بعض ويظهر في محيطه.

ويمكن في نهاية هـذا التحليـل الإيقـاعي للقصـيدة، افـتراض العلاقـة الرابطة بين أساليب الكتابة الشـعرية والموازنـات الصـوتية، وعلاقـة ذلـك بإيقاع النص الشعري، وهو ما توضحه هذه الخطاطة:



القصيدة: نص وخبر

نقترح الدخول إلى هذا المحور من ثلاثة مداخل، نتحدث في الأول عن ظروف نظم الشاعر لقصيدته، ونُفرد الثاني لمراقبة تقاطعات معنى بعض الأبيات مع معاني أبيات أخرى في قصائد للشاعر نفسه بعد أن نبين مكانة القصيدة من الديوان، قبل أن نكشف تجليات التفات الشاعر إلى النص الشعري السابق عليه أو المعاصر له، ونُجلي العناصر الجديدة في قصيدته، والتي لا عهد للتقليد الشعري الجاهلي أو القريب منه بها. وبذلك نُقِيم حوارا بين القصيدة والنص الديني، وإن على سبيل الافتراض(*). أما المدخل الثالث، فنفتح من خلاله نافذة على الكيفية التي رحل بها النص عبر العصور، وطبيعة امتداده في النصوص اللاحقة عليه باعتبار المناسبة التي قيل فيها. وكل هذه المداخل يؤدي بعضها إلى بعض ويوصل إليه، بل يربط أجزاء النص كلَّها بأجواء إنتاجه.

(*) لا يتعلق الافتراض بنسبة المعاني الشعرية إلى المرجعية الدينية، وإنما بمعرفة الشاعر هذه المعاني التي لم يطلع عليها بما يكفي بهذه المرجعية.

1. ما قبل النص

تُقَدِّم بعض المصادر العربية لقصيدة "بانت سعاد" بقصة تدور أحداثها بين كعب وأخيه بُجَيْر. والوقوف على تفاصيل هذه القصة مهم جدا لمعرفة الظروف المحيطة بإنتاج القصيدة، وهو ما يساعد على تهييء مدخل ملائم لفهم مقام الشاعر داخل القصيدة بين زمن أصيل في ثقافته وقِيَمِهِ، ولحظة جديدة مُخالِفَة تماما لِمَا تَرَسَّخ لديه من أَعْرَاف.

قال ابن رشيق في العمدة: "فقد أَوْعَدَ رسول الله صلى الله عليه وسلم كعبَ بْنَ زهير لَمّا أرسل إلى أخيه بُجير ينهاه عن الإسلام، وذكَرَ النبي صلى الله عليه وسلم بما أَحْفَظَه، فأرسل إليه أخوه: ويحك! إن النبي صلى الله عليه وسلم أوعدك لَمَّا بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالا بمكة ممن كان يهجوه ويؤذيه، فقتلهم (يعني ابنَ خُطْل وابنِ حُبابَة)، وإنَّ من بقي من شعراء قريش كابنِ الزِّبَعْرى وهُبَيْرَةَ بنِ أَبِي وَهَبٍ قد هربوا في كل وجهٍ. فإن كانت لك في نفسك حاجة، فَطِرْ إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإنه لا يقتل من جاءه تائبا، وإلا فَانْجُ إلى نَجائِكَ، فإنه والله قاتلك. فضاقت به الأرض، فأتى رسول الله صلى الله عليه وسلم مُتَنَكِّرا. فلما صلى النبي صلى الله عليه وسلم صلاة الفجر، وضع يده في يد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ثم قال: يا رسول الله، إن كعب بن زهير قد أتى

مستأمِنا تائبا، أَفَتُؤَمِّنُهُ فآتيك به؟ قال: هو آمن. فَحَسَرَ كعب عن وجهه، وقال: بِأَبِي أنت وأمي يا رسول الله (هذا) مكان العائذ بك. أنا كعب بن زهير، فأَمَّنَهُ رسول الله صلى الله عليه وسلم"[1].

يمدنا هذا النص بإشارات مهمة جدا يمكن الاسترشاد بها للدخول إلى أجواء القصيدة عن بَيِّنَة، ويمحنا بعض الأفكار التي قد تساعد على تأويل بعض التِّيمات في اتجاه الوقوف على بُعْدِها الرمزي الشعري، وتجاوزِ النظر إليها باعتبارها حقيقة مادية ملموسة، خصوصا وأن الكثير من التيمات تحيل على الجانب السيكولوجي للشاعر، وهو جانب قوي الحضور في القصيدة. ويمكن إرجاع النص إلى أفكار أساسية نبني عليها بعض التخريجات، وهي:

أ. نهي كعب أخاه بُجَيْرا عن اعتناق الإسلام وهجاؤه للرسول صلى الله عليه وسلم (اقتراف الذنب).

ب. وَعيدُ الرسول صلى الله عليه وسلم له بالقتل، وتنفيذه لوعيدٍ مُماثِل، وفي مناسبة مشابهة (تحقق الشاعر من القتل وقدرة الرسول صلى الله عليه وسلم على ذلك).

---

[1]. ابن رشيق، العمدة، ج2، ص22-23.

ج. قَبول الرسول صلى الله عليه وسلم التوبة التي تدفع الوعيد (عنصر انفراج وأمل).

د. مجيء كعب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم تائبا، وحصول العفو (تحقق الأمنية قبل القصيدة).

نستنتج من هذه التفاصيل أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يملك القوة الكافية لمعاقبة كعب، وفي المقابل كان يتمتع باستعداد طبيعي للعفو عند المقدرة، وهو ما حصل بالفعل بحصول التوبة. وتجري هذه الأحداث، حسب النص، قبل إنشاد القصيدة. وهو ما يجعلنا نعتقد أن التوبة هي العنصر المؤثر والحاسم في صفح الرسول صلى الله عليه وسلم عن كعب، وجاءت القصيدة بعد ذلك لتعبر عن مشاعر الامتنان والاعتراف، وهو ما يجعلنا نذهب إلى أنها عنصرٌ تكْميليٌّ وليس رئيسيا، ولذلك لم تُعْتَمَد أدوات صياغتها مقياسا لقَبولِها أو رفضها من قِبَل الرسول عليه الصلاة والسلام، وإنما كان الحكم للمناسبة. وقد سبق أن أوردنا خبرا لأبي الفرج الأصفهاني يضع الشهادة موضع الفَيْصَلِ في علاقة الناس بالرسول صلى الله عليه وسلم.

الذنب ← التوبة ← العفو - - - -← القصيدة ← **خلع البردة**

هذه إذن مجمل العناصر المؤثرة في صنع حكاية ما قبل النص. فكيف صاغها كعب في أسلوب فني؟ وما هي الوسائل التي أسعفته في صنع هذه النهاية السعيدة بعد المحنة؟

2. انفتاح النص

يؤرخ النص لتقاطع زمن مَكِينٍ في ثقافة الشاعر بلحظة جديدة مفاجئة اضطر إلى التعايش معها بما رافق ذلك من دهشةٍ وتَوَتُّرٍ، لا سيما وأنها تقوم على قيمٍ جديدة ومُسْتَحْدَثَةٍ ليست أساسا في مرجعية الشاعر الذي لم يُدْرِكْ بَعْدُ أن سلطة هذه اللحظة تتجاوز تغيير ملامح الوجود العربي إلى بناء ثقافة أخرى تُهَذِّبُ وتُلْغي وتؤسس لحياة جديدة بمنطق مغاير ... كما لم يدرك أن الأعراف والتقاليد الشعرية عليها أن تستجيب لهذه السلطة ولو في الحدود الدنيا.

يرتبط الزمن المكين بما تَأَصَّلَ من قيم ثقافية واجتماعية وتقاليد شعرية خضعت لها عملية إنتاج النص الشعري العربي القديم، بينما تتصل اللحظة القَلِقَةِ الصادمة بظهور الدعوة الإسلامية التي دفعت إلى كثير من الانزياحات والتحولات على كافة المستويات، وانتهجت طريق التَّرْميم والهدم وإعادة البناء. وككل الدعوات الجديدة لم يكن إجماع الناس على

الرضا بما تسعى إليه كاملا، بل رفضَها البعض وسعى إلى محاربتها، وناصرها البعض الآخر وجاهد في سبيل ما تدعو إليه. بينما تردد فريق ثالث بين القَبول والرفض قبل أن يختار أحد الأمرين طوْعا أو كرها. فكان كعب واحدا من هذا الفريق الذي تَقَلَّب بين الأمرين.

ويبدو تردد الشاعر واضحا، لا من خلال الأخبار المحيطة بالقصيدة فحسب، وإنما من خلال القصيدة نفسه؛، إذ التَّأَرْجُحُ بَيِّنٌ بَيْنَ الماضي والحاضر في بناء القصيدة شكلا ومضمونا[1].

إن الحديث في انفتاح القصيدة يفرض النظر إليها في علاقاتها الداخلية؛ أي: الوقوف على تَمَظْهرات العلاقة التي تربطها بقصائد الشاعر نفسه، والوقوف على موقع القصيدة من الديوان. كما يفرض البحث في التشكيل المرجعي لمعانيها وألفاظها، وتجليات حوارها مع القصائد السابقة عليها (الجاهلية)، والنص المعاصر لها (النص القرآني والنص الشعري أيضا).

فالنص الشعري خطاب لغوي غيرُ منفصل عما يحيط به، بل إنه لا يُكْتَبُ إلا في دائرة المعارف التي تحققت سلفا، أو التي تتحقق بالموازاة مع

---

[1]. ومن مظاهر ذلك إسقاط العديد من المصادر لبيته الثالث:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجْزاءُ مُدبرةً لا يُشْتَكى قِصَرٌ مِنها، ولا طُولُ

نظرا لِمُجافاتِه المقامَ الديني، وتَخَطِّيه حدود الرسم الإسلامي للغزل.

إنتاج النص الشعري، سواء أكانت من جنسه، أو من أجناس كلامية مخالفة. وبذلك فالنص مجموعة من النصوص الغائبة التي انْكَتَبَتْ في ذاكرة الشاعر بفعل تراكمات القراءة والرواية. وهو ما جعل النقاد العرب القدامى يجزمون بأن هذه العلاقة مع الشعر السابق لازمة من لوازم الإبداع الشعري، ولا يستطيع أحد ادعاء السلامة منها، ناعتين إياها "بالداء القديم"[1].

غير أن تدقيقهم وتمييزهم في وسائل ودرجات النظر في الموروث الثقافي (شعرا أو نثرا) فتح الباب أمام الشعراء لِلتَّجْويد في الصناعة الشعرية حتى يرتفع أخْذُهُم من مستوى الاستنساخ المذموم إلى مستوى الخلق والإبداع، وحتى لا تهوي هذه الضرورة الإبداعية إلى أنواع السَّرَقِ المُعِيبَةِ[2].

[1]. قال القاضي الجرجاني: "والسَّرَقُ أَيَّدَكَ الله، داء قديم، وعيْب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه" الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 214.

وهو ما ردده ابن رشيق في قوله: "وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا على الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل" العمدة، 2/ 280.

[2]. تحدث القدماء ضمن مبحث السَّرَقِ عن: الأخذ، الإلمام، الغصب، الإغارة، الاختلاس، والمواردة ...

وقد اعترف الشعراء أنفسهم بهذه الحقيقة، وهو ما عبَّر عنه كعب بن زهير بوضوح في قوله[1]:

مَا أَرانا نَقُولُ إِلاَّ رَجِيعًا وَمُعادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

وهي إشارة واضحة وصريحة تجعل البحث في تجليات التداخل بين قصيدة "بانت سعاد" وغيرها من النصوص مشروعا دون المغامرة بتصنيف هذا التداخل والحديث في مستوياته تبعا لِما أَقَرَّهُ القدماء بمفاهيم أشارنا إليها، وعالجها المعاصرون ضمن مبحث استقر رأيهم على تسمية "التَّناص".

1.2. موقع القصيدة من الديوان

إذا كانت القصيدة قد نالت حظها كاملا من الشهرة والذُّيوع في الناس، فإن الديوان، وَمِنْ أَسَفٍ، لم يَنَلِ الحظ نفسه، أو أقلَّ منه، بل إنه عانى كثيرا من الإهمال، وشَكَا جهل الناس له أو تغافلهم عنه، حتى استقر في أذهانهم أنه ضاع ولم تَسْلَمْ منه إلا قصيدته هاته التي اختزلت شُهْرة الشاعر وفُحولتَهُ الشعرية. فإلى عهد قريب ساد الاعتقاد بأن شعر كعب اندثر، وهو اعتقاد يكاد يكون عاما حتى بين المهتمين بالظاهرة الشعرية. وهو ما يُفْهَم من هذا الحوار بين طه حسين وأحد طلبته، قال:

---

[1]. كعب بن زهير، الديوان، ص 154.

"قال صاحبي: إن مما يحزن حقا أن يذهب شعر كعب. فما أشك أنه لو بقي لنا لبقي شعر رائع حَقيقٌ بالإعجاب. فقلت: حسبه هذه (يعني بانت سعاد)، فما أرى إلا أن مدحه فيها يعدل مدح زهير كلَّه"[1]. وهو الاعتقاد الذي كان قد رفعه طه حسين إلى درجة الجزم في كتابه "في الأدب الجاهلي" حين قال: "فلم يكد يبقى لكعب إلا بانت سعاد"[2].

غير أن الأيام أظهرت وجود ديوان للشاعر فيه العديد من القصائد، تختلف من حيث المواضيعُ والأغراضُ، ومن حيث الطولُ والقِصَرُ والصناعةُ الشعرية... وهو ما يتيح لنا عرض قصيدة "بانت سعاد" على كل القصائد، وعقد مقارنة بينها جميعا للوقوف على المكانة التي تحتلها في شعر كعب كله.

يبلغ عدد القصائد الموجودة بين دَفَّتَيْ الديوان واحدا وثلاثين قصيدة، تتوزع حسب ترتيبها في الديوان كالآتي[3]:

1. طه حسين، حديث الأربعاء، ج3، ص125.
2. طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص291.
3. كعب بن زهير، الديوان، طبعة دار الكتب والوثائق القومية. مركز تحقيق التراث، صنعة: أبي حسن السكري، ط3 / 2002.

القصيدة	عدد الأبيات	القصيدة	عدد الأبيات	القصيدة	عدد الأبيات	القصيدة	عدد الأبيات
1. بانت سعاد	54	8. أنَّى أَلَمَّ	22	15. أَلِمًّا	09	22. حياي	07
2. من سر كرم الحياة	32	9. رحلت إلى قومي	13	16. نفي	14	23. لعمرك	04
3. ألا بكرت عرسي (1)	52	10. أبت ذكرة	14	17. ألا أسماء	14	24. لو كنت	03
4. أتعرف رسما	22	11. ألا بكرت عرسي (2)	15	18. هلم	03	25. أعلم أني	08
5. بان الشباب	32	12. أفي كل عام؟	09	19. أمن دمنة؟	10	26. طلبوا	06
6. أمن أم شداد؟	31	13. هاجره	43	20. لقد ولى	11	27. تقول	04
7. أمن دمنته لدار؟	42	14. إن عرسي	57	21. بكرت	22	28. ملا سألت	08
						29. أمن نوار؟	23
						30. مابرح	21
						31. نفي	11

هذه، إذن، هي الصورة التي تتوزع بها القصائد داخل الديوان، مع الإشارة إلى أن المحقق أضاف قصيدة طويلة، عدد أبياتها ثمانية وعشرون

بيتا، مدح فيها الشاعر عَلِيًا بْنَ أبي طالب كَرَّمَ الله وجهه، ذاكرا أن بني أمية كانت تنهى عن روايتها[1]. إضافة إلى واحد وأربعين بيتا أخرى تتوزع بين الأبيات المفردة والمقطوعات القصيرة. وكل هذه الإضافات ذَكَرَ المحقق أنها مما يُرْوَى للشاعر، وفات الشارحَ أن يُثْبِتها.

إن أهم ما يلاحظ من خلال هذا الجرد الإحصائي أن القصيدة تحتل موقعا متميزا في الديوان؛ فهي صَدْرُه، لِمَا لِلصَّدْرِ من دلالة في العُلُوِّ والقَدْرِ، وهي أيضا طويلة جدا، وإن كان مقياس الطول ليس دقيقا في الحكم بالجودة والرداءة[2].

غير أن الذي لا اختلاف فيه هو أن جودة القصيدة ظاهرة، وصناعتها مُحْكَمَة. وفي حكم طه حسين السابق، حين جعل هذه القصيدة كُفْؤًا لمدح زهير كله بما للرجل من قَدْرٍ، الدليل على هذه الجودة. وهو ما كانت مصادر الشعر العربي قد أكدته دون تَهَيُّبٍ. روى صاحب الأغاني أنه: "قال عليُّ بنُ المَدِيني: لم أسمع قط في خبر كعب بن زهير حديثا قط أَتَمّ ولا

1. كعب بن زهير، الديوان، ص 251.

2. تروي الكثير من المصادر القصيدة بأكثر من هذا العدد المثبت في الديوان كالجمهرة للقرشي (58) بيتا، والسيرة لابن هشام (60) بيتا.

أحسنَ من هذا(*)، ولا أبالي أن أسمع مـن خـبره غـير هـذا" [1]. وفي إطار التفاضل دائما، أورد ابن قُتَيْبة حديثا لِخَلَف الأحمـر فاضَـل فيـه بـين كعب وأبيه، قال: "قيل لِخَلَفٍ الأَحْمَر: زهيرُ أَشْعَرُ أم ابنه كعب؟ قال: لولا أبيات لزهيرٍ أكْبَرَها الناس لَقُلْتُ كعبا أشعر منه" [2].

2.2.الحوار الداخلي

تكاد القصيدة تكون جامعة لجلِّ المعاني المطروقة في قصـائد الـديوان؛ إذ يندر أن لا يعثـر الباحـث علـى تقاطعـات معنويـة ولفظيـة أحيانـا بـين قصيدته: "بانت سعاد" وباقي القصائد، ولا ينحصـر هـذا التقـاطع في جـزء، وإنما يمتد إلى كل مقاطع القصيدة.

(*). يقصد أبياته من القصيدة:

إنَّ الـرَّسُـولَ لَسَـيْفٌ يُسْتَـضاءُ بِـهِ   مُهَـنَّدٌ مِـنْ سُـيوف الله مَسْـلولُ
فِـي عُصْـبَةٍ مِـنْ قُـرَيْشٍ قَـال قَـائِلُهُم   بِـبَطْنِ مَكَّـةَ لَمَّـا أَسْلَمُـوا: زُولُـوا
زَالُـوا فَمـا زالَ أنْكـاسٌ ولاَ كُشُـفُ   عِـنْـدَ اللِّـقـاءِ ولاَ مِيـلٌ مَعَـازيلُ

1. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج17، ص93.
2. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 70.

أ. وصف المحبوبة

أضفى كعب على سعاد عدة صفات، لإبراز حجم الجمال والرقة التي تتمتع بها، وهي صفات حسية مطروقة في الشعر العربي القديم بكثرة، بل إنها مكررة حتى في ديوانه. ومن ذلك قوله واصفا صوت سعاد الأَغَنَّ وطَرْفَها الفاترَ المنكسر في البيت الثاني:

وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا، إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطرْفِ، مَكْحُولُ

فهذا المعنى مطروق في قصيدة "أَمِنْ أُمِّ شَدَّاد؟"، وبشكل موسع. قال[1]:

أَرَى أُمَّ شَدّادٍ بِها شِبْهَ ظَبْيَةٍ تُطِيفُ بِمَكْحولِ الْمَدامِعِ خَاذِلِ

أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ رَخْصٌ ظُلُوفُهُ تَرودُ بِمُعَتمٍ مِنَ الرَّمْلِ هَائِلِ

وفي وصفه لأسنانها اللَّوَامِعِ ساعة التَّبَسُّمِ، وريقها العذب، قال:

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

وهو المعنى نفسه الذي ردده في قصيدة "أمن أم شداد؟" أيضا حين قال في البيت الرابع[2]:

وَتَفْتَرُّ عَنْ غُرِّ الثَّنايَا كَأَنَّها أَقاحٍ تُرَوَّى مِنْ عُروقٍ غَلاغِلِ

1. كعب بن زهير، الديوان، ص89.

2. نفسه، ص91.

فإذا كان ثغر سعاد طيب المذاق كأن الخمرة خالطته، فإن فَـمَ أُمِّ شَـدَّاد عذبٌ أيضا، ذا ريق كأنه النـدى الـذي يسـقي الأَقـاحي، ويجعلـها مُزْهِـرة لامِعة.

وبينما تَدَرَّج الشاعر من وصف المحاسن إلى استحضـار المسـاوئ، ظـل التداخل بين المعاني على القدر نفسـه، بـل إنـه ازداد تَأَصُّـلا وترسُّـخا، لا سيما حين وظف كعب آلية التوسيع وهو يستلهم المعـاني الشـعرية. ومـن أمثلة ذلك تناوله لمعنى إخلاف الوعد من قِبَلِ سعاد؛ إذ أحوج هـذا المعنـى الشاعر إلى سبعة أبيات، قال كعـب في الأبيـات: 7، 8، 9، 10، 11، 12، 13:

أَكْـرِمْ بِهَـا خُلـةً، لَـوْ أَنهَـا صَـدَقَتْ مَوْعُودَهَـــا أَوْ لَـــوْ أَنَّ النُّصْـــحَ مَقْبُـــولُ

لَكِنّهَـا خُلـةٌ قَـدْ سِـيطَ مِـنْ دَمِهَـا فَجْـــعٌ، وَوَلْـــعٌ، وَإِخْـــلاَفٌ، وَتَبْـــدِيلُ

فَمَـا تَـدُومُ عَلَـى حَـالٍ تَكُـونُ بِهَـا، كَمَـــا تَلَـــوَّنُ فِـــي أَثْوَابِهَـــا الْغُـــولُ

وَلاَ تَمَسـكُ بِالْعَهْـدِ الـذِي زَعَمَـتْ، إِلاَّ كَمَـــا يُمْسِـــكُ الْمَـــاءَ الْغَرَابِيـــلُ

فَلاَ يَغُرَّنـكَ مَـا مَنـتْ، وَمَـا وَعَـدَتْ، إِنَّ الأَمَـــانِي وَالأَحْـــلاَمَ تَضْـــلِيلُ

كَانَـتْ مَوَاعِيـدُ عُرْقُـوبٍ لَهَـا مَـثَلاً، وَمَـــا مَوَاعِيـــدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيـــلُ

أَرْجُـو وَآمُـلُ أَنْ تَـدْنُو مَوَدَّتُهَـا، وَمَـــا إِخَـــالُ لَـــدَيْنَا مِنْـــكِ تَنْوِيـــلُ

فهذه الأوصاف كلها يختزلها بيت آخر من قصيدة "أمن أم شـداد؟" يُنْكِـرُ فيه كعب على محبوبته اتصافها بخصال لا تنسجم والجمال الـذي أثبتـه لهـا من قبل، قال[1]:

فَأَصْـبَحْتُ قَـدْ أَنْكَـرْتُ مِنْهـا شَـمَائِلاً   فَما شِئْتَ مِنْ بُخْلٍ وَمِـنْ مَنْعِ نائِـلِ

فسـعاد وأم شـداد تقـابلان الشـاعر بـالجحود والعصـيان، وتُظْهِـران بُخْلَهما وإخلافهما الوعدَ، حتى لا سبيل إلى أن يُمَنِّي النفس بلقـاء يُشْـفِي منه شوقه إليهما.

والملاحظ أن التفات الشاعر إلى قصيدة "أمن أم شداد؟" في هذا المسـتوى التفات كامل. فالمعاني المطروقة في هاتين اللاميتين تكاد تكون واحدة، فقط تختلف تقنية الشاعر في طرق هذه المعاني من الاختزال إلى التوسيع.

ب. وصف الناقة

يفتح وصف الناقة في القصيدة الباب مُشْـرَعًا أمـام الباحـث للوقـوف على حجم التداخل في المعاني، إلى درجة التكرار في الأوصاف التي وصف بها الشاعر ناقته في "بانت سعاد" ونُوقَهُ في قصائد أخرى؛ من ذلـك قولـه في البيت الرابع عشر:

1. كعب بن زهير، الديوان، ص 92.

أَمْسَــــتْ سُـــعَادُ بِــــأَرْضٍ لاَ يُبَلِّغُهَـــا إِلاَّ الْعِتَـــاقُ، النجِيبَـــاتُ، الْمَرَاسِـــيلُ

فهذا المعنى نفسه تداوله الشاعر بالصيغة نفسها، وفي الموقع نفسه (بعد التغزل بالمحبوبة والشكوى من صعوبة الوصول إليها)، وذلك في قصيدته: "أمن نوار؟"، فقط استبدل سعاد بِنَوَار، قال[1]:

حَلَّــتْ نُــوارُ بِــأَرْضٍ لا يُبَلِّغُهــا إِلاَّ صَـــموتُ السُّـــرى لا تَسْـــأَمُ الْعَنَقَـــا

إن سعاد ونوار تحتلان الموقع نفسه في البيتين، كما تحتلان الموقع نفسه من وجدان الشاعر، فكانت وسيلة اللحاق بهما مشتركة، ولن تكون، طبعا، في التقليد الشعري العربي إلا الناقة ذات الأوصاف الأسطورية التي تبرز مظاهر القوة والصبر ونقاء الأصل وكرمه والسرعة والتحدي.

بل إن هذا المعنى المشترك بين البيتين وَصَلَهُ الشاعر ببيت آخر من قصيدة "أمن أم شداد؟"، قال[2]:

صَـمُوتُ السُّـرى خَرْسَـاءُ فِيهـا تَلَفُّـتٌ لِنَبْـــأَةٍ حَـــقٍّ أَوْ لِتَشْـــبِيهٍ باطِـــلِ

وارتباطا بوصف الناقة دائما، نلاحظ تقاطعا بين بيته الخامس عشر الذي قال فيه:

1. كعب بن زهير، الديوان، ص235.
2. نفسه، ص95.

وَلَـــــنْ يُبَلِّغَهـــــا إلاَّ عُـــــذَافِرَةٌ، لَهَـا عَلَـى الأَيْـنِ إرْقَـالٌ وَتَبْغِيـلُ

وبين بيتين آخرين، أحدهما من قصيدة "أمن أم شداد؟" قال فيه[1]:

عُـذافِرَةٌ تَخْتـالُ بِالرَّحْـلِ حُـرَّةٌ تُبـارِي قِلاصًـا كَالنَّعـامِ الْجَوافِـلِ

والآخر مـن قصـيدة "أمـن دِمْنَـة الـدار؟"، قـال فيـه مستحضـرا المعنـى نفسه[2]:

عُـــذافرةٌ حُـــرّةُ اللِّـــيطِ لاَ سُـــقوطًا وَلاَ ذَاتُ ضِـــغْنٍ لُجونَـــا

يبدو أن الأبيات الثلاثة تشترك في نعت الناقة بالتنويع في السير (إرقـال وتبليغ، تباري قلاصا كالنعام الجوافـل، السـقوط واللجـون). كمـا تنعتهـا بالعزم والصبر على تَحَمُّلِ المشاق. فهي تختال في مشيتها لا يقهرها التعـب ولا تروم السقوط؛ لأنها قوية وصلبة (عُذافرة).

هذا، ولا ينسـى الشـاعر وصـف مظهـر ناقتـه الخـارجي بعـدما عـدد ميزاتها، قال في الأبيات: 20، 22، 23 واصفا جلدها بالصلابة والنعومـة، جالبا لذلك صورة القُرادِ الذي لا يقوى على الاستقرار فوقها:

وَجِلْـدُهَا مِـنْ أَطُـومٍ لاَ يُؤَيِّسُـهُ طِلْـحٌ، بِضَـاحِيةِ الْمَتْنَـيْنِ، مَهْـزُولُ

---

[1]. كعب بن زهير، الديوان، ص96.

[2]. نفسه، ص100.

يَمْشِـــي الْقُـــرَادُ عَلَيْهَـــا، ثُـــمَّ يُزْلِقُـــهُ مِنْهَـــا لَبَـــانٌ، وَأَقْـــرَابٌ زَهَالِيـــلُ
عَيْرَانَـةٌ قُـذِفَتْ بِـالنَّحْضِ عَـنْ عُـرُضٍ مَرْفِقُهَـا عَـنْ ضُـلُوعِ الـزُّورِ مَفْتُـولُ

نجد لهذه الصور شبيها في ثلاثة مواقع من قصائد مختلفة في الديوان، قال في قصيدة " ألاَ بَكَّرْتِ عُرْسي"[1]:

مُنَفَّجَـةُ الـدَّفَّيْنِ طُـيِّنَ لَحْمُهَـا كَمَـا طُـيِّنَ بِالضَّـاحِي مِـنَ اللَّـبَنِ مِجْـدَلُ
وَدَفٌّ لَهَـا مِثْـلُ الصَّـفَاةِ وَمِرْفَـقٌ عَـنِ الـزُّورِ مَفتُـولُ الْمُشَاشَـةِ أَفْتَـلُ

وقال مستحضرا المعنى نفسه في قصيدة " إنَّ عُرْسي"[2]:

فَهِـيَ مَلْسَـاءُ كالْعَسِـيبِ وَقَـدْ بَـا نَ نَسِـيلٌ عَـنْ مَتْنِهـا لِـيَطِيرَا

وقال في قصيدة "بكرت"[3]:

زَهْـراءُ مُقْلَتُهَـا تَـرَدَّدَ فَوْقَهـا عِنْـدَ الْمُعَـرِّسِ مُـدْلَجُ الْقُـرْدانِ

فالناقة في كل هذه الأبيات ممتلئة قوية كالصخرة، ملساء، غير شَعْثاء، وهي دلالة على السُّمْنَة والنقاء. وخلاصة هذه الصور أن هذه المميزات تحمي الناقة من أن يَعْلَق بها القُراد، كما هو شأن كل الدواب؛ إذ تساعدها

[1]. كعب بن زهير، الديوان، ص58.
[2]. نفسه، ص175.
[3]. نفسه، ص219.

على التخلص منه، حتى إن تردده فوقها غير ممكن نظرا لاكتنازها وإملاس جلدها، فلا يقدر على المقام والثبات.

ج. وصف الحالة النفسية

استكمالا لمشهد التداخل في شعر كعب، نورد بعض الأبيات التي تحدث فيها عن حالته النفسية وهو في مواجهة قدره المحتوم؛ إذ الاعتراف بالذنب ولَّد بعض المعاني الحكمية التي نجد لها نظيرا في الديوان، قال في البيتين: 37 و38 لما تَنَكَّر له الأخلاء وتَبَرَّأ منه الأصحاب وقت الشدة:

فَقُلْتُ: خَلُّوا سَبِيلِي، لاَ أَبَا لَكُمْ، فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ
كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ، يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

نعثر على هذا المعنى في قصيدته "أَعْلَمُ أَنِّي"، قال[1]:

أَعْلَمُ أَنِّي مَتَى يَأْتِنِي قَدَرِي فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شُحٌّ وَلاَ شَفَقُ
بَيْنَا الْفَتَى مُعْجَبٌ بِالعَيْشِ مُغْتَبِطٌ إِذا الْفَتَى لِلْمنايَا مُسْلِمٌ غَلِقُ

بينما تعالق بيته التاسع والثلاثون الذي تحدث فيه عن وعيد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم له، حين قال:

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي، وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مَأْمُولُ

[1]. كعب بن زهير، الديوان، ص228.

مع بيت آخر ورد منفردا في آخر الديوان تحدث فيه، بِيَقِينِيَةٍ تامـة، عـن قدرة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم على إدراك من تَوَعَّد، قال[1]:

تَعَلَّـــمْ رَسُـــولُ اللهِ أَنَّـــكَ مُـــدْرِكِي   وَأَنَّ وَعِيـــدًا مِنْـــكَ كالأَخْـــذِ بِاليَـــدِ

2.2. الحوار الخارجي

أ. تأصيل المعاني (النفس الجاهلي)

سبقت الإشارة إلى أن كعبا اعترف بأن القول الشعري إنما هو إعادة لما سبق أن قيل سلفا، لكن هذا لا يعـني أن كـل مـا قيـل بعـد ذلـك اجـترار واستنساخ، وإنما هو صناعة وتجويد، مِـنَ الشـعراء مَـنْ أحسـن فَشُـهِدَ لـه بالفحولة، ومنهم من أساء فَحُمِلَ عليه.

وكعب واحد من هؤلاء الشعراء، نشأ في عصر كانت فيه رحلة الشـعر يسيرة بين الناس، بل كان سَليلَ مدرسة شـعرية معروفـة في تـاريخ الشـعر العربي القديم، وهي المدرسة الأَوْسِيَّة، والأقوى من كـل هـذا، أنـه سـليل أسرة اشتُهِرَت بقول الشعر أجدادا، آباء وأحفادا[2].

1. كعب بن زهير، الديوان، ص258.
2. نفسه، ص65.

فكان من الطبيعي أن يؤثر هذا الوضع في ثقافة الشاعر وتكوينه الشعري، والمُطَّلِع على الديوان يدرك، بالملموس، درجة تأثر كعب بالشعر العربي القديم، ودرجة انفتاح قصيدة "بانت سعاد" على هذا الشعر أيضا، وسنعمل على الكشف عن بعض مظاهر هذا الانفتاح، ورصد تقاطعات بعض الأبيات مع شعراء آخرين، خاصة زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وأوس بن حَجَر، وأمرأ القيس، والأسودَ بنَ يَعْفُر، وغيرهم...

*** النَّفَسُ الزُّهَيْرِيُّ**

تشكل نسبة استدعاء كعب للمعاني الشعرية من أبيه أكبر نسبة مقارنة بنسبة استلهامه للمعاني من الشعراء الآخرين، بحيث لا يسلم جزء من القصيدة من حضور النفس الزهيري، خصوصا على مستوى جلب الصور الشعرية، سواء تعلق الأمر بالمحبوبة أو الناقة أو صور الممدوح.

ولم يَتَحَرَّجْ كعب من الإفصاح عن هذا الأخذ المُبِينِ من أبيه؛ إذ نظم قصيدة بكاملها في المفاخرة بأصله والاعتداد بنسبه، معتزا بِتَلْمَذَتِهِ على يد أبيه، قال[1]:

[1]. أكد محقق الديوان ذلك بقوله: "والرواة يتفقون على أن الشعر لم يتصل في ولد أحد من فحول الشعراء في الجاهلية اتصاله في ولد زهير (...)، فكعب وأبوه زهير وجده أبو سلمى وعمتاه سلمى والخنساء، وخال أبيه بشامة بن الغدير، وابْنَا عمته (تماضر) الخنساء وأخوها صخر وابْنا بنته سلمى:

أَقــولُ شَــبيهًا بِمــا قَــالَ عالِمًــا بِهِــنَّ، وَمَــنْ يُشْــبِهْ أباهُ فَمــا ظَلَــمْ
وَأَشْــبَهْتُهُ مِــنْ بَــيْنِ مَــنْ وَطِــئَ وَلَمْ يَنْتَزِعْنِي شِبْهُ خالٍ ولا ابْــنُ عَــمّ

***. أ. بين سعاد كعب وأسماء زهير**

من المعروف أن صورة المرأة في الشعر العربي القديم غلبت عليها الحسية، وطبعها الشعراء بطابع يكاد يكون واحد ومشتركا؛ إذ غالبا ما التفتوا إلى عناصر الطبيعة الجميلة مُسْقِطين إياها على كل جميل في المرأة مُبْتغين زيادة الحسن والبهاء، وذلك عن طريق توظيف الأساليب البلاغية المعروفة في الشعر العربي القديم (التشبيه والكناية والاستعارة).

بينما لم يجد هؤلاء الشعراء مَحيدا عن استعارة صورة عرقوب، حين يَسُؤْهُمْ إخلاف هذه المرأة، فتراهم يَلوكُون هذا المعنى اختزالا وتوسيعا، معبرين عن حسرتهم.

العوثبان وقريض، وأخوه بجير وولده عقبة (المضرب)، وحفيده العوام بن عقبة هؤلاء كلهم شعراء، ولكعب ابن آخر من ولده الحجاج بن ذي الرقيبة بن عبد الرحمان بن عقبة بن كعب، وهو الذي روى عنه التبريز قصيدة "بانت سعاد" من طريقه سنداً" مقدمة الديوان.

صورة الجمال

قال كعب مُتحدثا عن جمال سعاد في بيتيه: 4 و5، واصفا عذوبة الفم وروعة عناصره، والأسنان والريق:

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ   كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
شُجتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ،   صَافٍ بِأَبْطَحَ، أَضْحَى وَهْوَ مَشْمُولُ

وقد سبقه أبوه لهذا المعنى في المناسبة نفسها، قال[1]:

كَأَنَّ رِيقَتَها، بَعْدَ الْكَرَى، اغْتُبِقَتْ   مِنْ طِيبِ الرَّاحِ، لَما يَعُدْ أَنْ عَتُقَا
شَجَّ السُّقاةُ عَلى ناجُودِها،   شَبِمًا مِنْ ماءِ لِينَةٍ، لا طَرْقًا، وَلاَ رَنَقَا

تلتقي هذه الأبيات في تصوير الشاعرين لريق المحبوبتين وجلب عناصر الريق والرَّاح والماء، فَريقُ سعادة طيِّبٌ، عذبٌ كأنه مَعلول بالمُدام، وكذلك كان ريق أسماء عند أبيه. غير أن معنى زهير، في تقديري، أبدع؛ لأنه أضاف لفظة "بعد الكَرى"، فالفم بعد النوم، عادة، ما يُفْرِزِ رائحة كريهة قبل تنظيفه، غير أنه أبى إلا أن ينفي عنه هذه الخاصية الطبيعية، ويُثْبِتَ له العذوبة والطيب مهما كانت المناسبة: صَحْوٌ أو نَوْمٌ.

1. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص64-65.

ويبدو أن هذا المعنى مطروق في الشعر العربي بكثرة، من ذلك قول أعشى هَمَدان[1]:

وَكَأَنَّ رِيقَتَهَا عَلى عَلَلِ الْكَرَى   عَسَلٌ مُصَفًّى فِي الْقِلالِ وَقَرْقَفُ

ومثله قول النابغة الذُّبْياني[2]:

تَسْقِي الضَّجِيعَ إِذا اسْتَسْقَى بِذِي أُشُرٍ   عَذْبِ الْمَذاقَةِ بَعْدَ النَّوْمِ مِخْمَارِ

صورة القبح

تحدث كعب عن جمال سعاد بِلَذَّةٍ وابتهاج، غير أنه أفاق على ما أحزنه، حين أدرك أنْ لا نصيبَ له في هذا الجمال. فسعاد الجميلة دائمة الإخلاف، تَنْكُثُ وعدها باستمرار، وهو ما عبر عنه بكثير من التفصيل، قال:

أَكْرِمْ بِهَا خُلَّةً، لَوْ أَنهَا صَدَقَتْ   مَوْعُودَهَا أَوْ لَوْ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولُ
لَكِنّهَا خُلَّةٌ قَدْ سِيطَ مِنْ دَمِهَا   فَجْعٌ، وَوَلْعٌ، وَإِخْلاَفٌ، وَتَبْدِيلُ
فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا،   كَمَا تَلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ
وَلاَ تَمَسكُ بِالْعَهْدِ الذِي زَعَمَتْ،   إِلاَّ كَمَا يُمْسِكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ
فَلاَ يَغُرَّنْكَ مَا مَنتْ، وَمَا وَعَدَتْ،   إِنَّ الأَمَانِي وَالأَحْلاَمَ تَضْلِيلُ

[1]. أعشى همدان، ديوانه وأخباره، ص139.
[2]. النابغة الذبياني، الديوان، ص20.

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً، وَمَا مَوَاعِيدُهَا إلاَّ الأَبَاطِيلُ

أَرْجُو وَآمُلُ أَنْ تَدْنُو مَوَدَّتُهَا، وَمَا إِخَالُ لَدَيْنَا مِنْكِ تَنْوِيلُ

فبينما أطْنَبَ كعب في طرقه لمعنى الإخلاف، أَوْجَزَ أبوه في رسم المعنى نفسه بقوله[1]:

وَأَخْلَفَتْكَ ابْنَةُ الْبَكْرِيِّ مَا وَعَدَتْ فَأَصْبَحَ الْحَبْلُ، مِنْهَا، وَاهِنًا خَلَقَا

*. ب. بين ناقة كعب وناقة زهير

ذكَرْنا أن كعبا أطْنَبَ في وصف ناقته، مُعَدِّدًا ميزاتها وخصائصها التي تنفرد بها عن باقي النُّوق. غير أن هذه الأوصاف ليست خاصة بناقته فقط، وإنما هي أوصاف مشتركة بين نوق كل الشعراء، لا سيما زهير الذي سبق ابنه إلى إلْبَاسِ الناقة لباس القوة والجمال ونقاء الأصل. ويمكن ضبط حدود التداخل بين أوصاف ناقة كعب وأوصاف ناقة زهير في العديد من الأبيات، منها قول كعب في البيت الخامس عشر:

وَلَنْ يُبَلِّغَهَا إلاَّ عُذَافِرَةٌ، لَهَا عَلَى الأَيْنِ إرْقَالٌ وَتَبْغِيلُ

يثبت الشاعر في هذا البيت، خصلتين جوهريتين لناقته، هما: القوة والتنويع في السير، وهي دلالة على صبرها وتحديها لقسوة الظروف

[1]. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 64.

الطبيعية، وهو المعنى الذي كان قد أثبته زهير لناقته في أكثر من بيت، في أكثر من قصيدة، قال في إحداها[1]:

هَـل تُبْلِغَنِّـي أَدْنَـى دَرَاهِـمَ قُلُـصٌ؟ يُزْجِـي أَوائِلَهُـا التَّبْغِيـلُ والرَّتْـكُ

وقال في أخرى[2]:

هَـلْ تُبْلِغَنِّيهَـا عَلَـى شَـحْطِ النَّـوَى، عَـنْسٌ تَخُـبُّ بِـيَ الْهَجِـيرُ وَتَنْعَـبُ
حَـرْفٌ عُـذَافِرَةٌ، تَجِـدُّ بِراكِـبٍ كَـأَنَّ حارِكَهـا كَثِيـبٌ أَحْـدَبُ

وقال في ثالثة[3]:

هَـلْ تُبْلِغَنِّـي إِلى الأَخْيَـارِ، نَاجِيَـةٌ تَخْـذِي كَوَخْـدِ ظَلِـيمٍ، خَاضِـبِ

إن صيغة السؤال التي صَدَّرَ بها زهير بَيْتَيْهِ لا تعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما لديه من قبل، كما أنها لا تفيد معنى الارتياب؛ فالشاعر يدرك جيدا أن الناقة، رغم أنها الوسيلة الوحيدة القادرة على نقله إلى من

1. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 80.
2. نفسه، ص206.
3. من المعلوم أن الاستفهام يخرج إلى معان أخرى، كالنفي، والتعجب والاستبطاء، والإنكار والتقرير، والتعظيم والتحقير.... ومن صور خروج الاستفهام إلى النفي قول الشاعر:

هَلْ اجْتَمَعَتْ أَحْياءُ عَدْنانَ كُلُّهَا بِمُلْتَحَمٍ إِلاَّ وَأَنْتَ أَمِيرُهَا

أبعدتهم الأيام، عاجزة عن إيصاله إلى ما يصبو إليه[1]. فهذه أسئلة إنكارية تصدر عن وعي ومعرفة بهذه الحقيقة. وبذلك فإن تساؤلات زهير تعادل نفي كعب لإمكانية قدرة هذه الناقة على لعب الوسيط، بل يأسه من ذلك. وهكذا، فإن التداخل كامل بين هذه الأبيات جميعها من كل جانب؛ فالناقة قوية، عُذافرة، عنس، ناجية، تواجه المصاعب (الأيْن والهجير، الكثيب...)، وكل ذلك لا يمنع من تنويعها في السير، وقدرتها على إراحة الراكب (الإرقال، التبغيل، الرتك، تخب، تنعب، تجد، تخدي...)

وغير بعيد عن هذه الصور، التفت كعب إلى ناقته، فوصف مظهرها الخارجي (الجلد، القوائم، الذيل، العنق...)، قال يصف الذَّنَبَ في البيت الخامس والعشرين:

تُمِرُّ مِثْلَ عَسِيبِ النخْلِ، ذَا خُصَلٍ، فِي غَارِزٍ لَمْ تُخَوِّنْهُ الأَحَالِيلُ

ومثله قول زهير[2]:

وَتُلْوِي بِرَيَانِ الْعَسِيبِ، تُمِرُّهُ عَلَى فَرْجٍ مَحْرُومِ الشَّرابِ، مُجَدَّد

لا تبدو حركة الأذيال سريعة إلا عندما تكون الدَّوابُّ جادة في سيرها، فتحريك الذيل يمينا وشمالا دلالة على السرعة في المشي. وهو المعنى الذي

1. كعب بن زهير، الديوان، ص 246.

2. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 180.

عَبَّر عنه زهير، وردده كعب من بعده، جالبيْن صورة بلاغية لإثبات هذه الصورة؛ إذ شبَّها الذيل بعسيب/ جَريد النخل، وهو تشبيه يختزل معنى الجمال والطول أيضا.

بل إن التداخل أعمق من هذا الوصف؛ إذ تعداه إلى توظيف الشاعرين لصورة الضَّرْع، فناقة كعب غارزٌ ضرعها، وناقة زهير مُنْقَطِعٌ شرابها، وقد كنَّى الشاعران بهاتين الصفتين عن أن الناقتين قويتان؛ إذ الإنجاب والرضاع، يُضْعِفان الأنثى ويجعلان هُزالَها ظاهرا، بينما تَسْلَمُ من ذلك إذا هي لم تُنْجِب وتُرْضِع، فتظل معافاة وقوية، وتلك هي صفات هاتين الناقتين.

واستكمالا لمشهد القوة والصلابة والجمال، قال كعب في البيت الثاني والعشرين: في صورة فنية دقيقة جلب لها صورة القُراد، واصفا صراعه مع جلد الناقة:

يَمْشِي الْقُرَادُ عَلَيْهَا، ثُمَّ يُزْلِقُهُ مِنْهَا لَبَانٌ، وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلُ

وهي الصورة نفسها التي أثبتها زهير لناقته حين قال[1]:

ويومَ تلافيتُ الصِّبا أَنْ يَفُوتَني برَحْبِ الفُرُوجِ ذي مَحَالٍ مُوَثَّقِ

[1]. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 259.

سَـــديسٍ كُبَـــارِيٍّ تَـــئِطُّ نُســـوعُهُ   أَطَـــيطَ رِتَـــاجٍ ذي مَســـاميرَ مُغلَـــقِ
غَلِـيظٍ، عَلَـى مَجْـذَى القُـرَادِ، كَأَنَّمَـا   بِجَانِــبِ صَـفْوَانٍ، يَـزِلُّ، وَيَرْتَقِــي

إن هاتين الناقتين سَمينتان مُكْتَنِزَتـان، بهمـا امِّـلاسٌ، حتـى أن القـراد يعجز عن الثبات فوق جلديْهما؛ ولذلك تراه عند كعب "ينزلق"، وعند زهير "يزل ويرتقي"؛ أي: يتردد على جلـد النـاقتين قصـد الـتمكن منـه، غـير أن طبيعته الملساء تجعل ذلك مستحيلا.

***. ج. صور المدح**

ليس غريبا أن يستقي كعب صور المدح مـن أبيـه الـذي عُـرِفَ بمدحـه الوفير والجيد أيضا، وليس غريبا أن يُبْدِع في ذلك ما دام قد نشأ في مدرسـة شَكَّل فيها المدح نسبة كـبيرة مـن مُجْمَـلِ الأشـعار، بـل إن العصـر برمتـه احتفى بهذا الغرض أيَّما احتفاء. وبذلك تهيأت كل الأسـباب لطـرق هـذا الغرض بأعلى قدر ممكن من الإتقان.

فبعد وصف المحبوبة والرحلة والراحلة، التفت كعـب، كالعـادة(*)، إلى الممدوح/ الرسول عليه أزكى الصلوات مخاطبا إياه بما يُخاطَبُ به الأسـياد

(*) ذكر ابن قتيبة أن مُقَصِّدَ القَصيدِ عليه أن يبدأ بذكر الديار ليجعل ذلك سببا لذكر الظاعنين، ثم التخلص إلى وصف الرحلة والراحلة ليستوجب الحق على الممدوح، قبل أن يباشر القول في مدحه. الشعر والشعراء، ص27-28.

والملوك، بل إنه وَسَّعَ من دائرة هذا المدح ليشمل أصحاب الممدوح/ الأنصار والمهاجرين، محاولا استثمار كل الصور التي يستوجبها هذا الغرض الشعري.

ومن صور ذلك نَعْتُهُ للرسول الكريم عليه أزكى الصلوات بالأسد الضاري الذي تَتَهَيَّبُ الأسود من الاقتراب من عَرينه، قال في الأبيات: 46، 47، 48:

مِنْ ضَيْغَمٍ مِنْ ضِرَاءِ الأُسْدِ مَخْدَرُهُ بِبَطْنِ عَثَّرَ، غِيلٌ دُونَهُ غِيلُ
يَغْدُو، فَيُلْحِمُ ضِرْغَامَيْنِ، عَيْشُهُمَا لَحْمٌ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ، خَرَاذِيلُ
إِذَا يُسَاوِرُ قِرْناً لاَ يَحِلُّ لَهُ أَنْ يَتْرُكَ الْقِرْنَ إِلاَّ وَهْوَ مَفْلُولُ

إن هذه الصورة المُهيبَة للممدوح لا تُعادلها إلا صورة شبيهة وردت أكثر من مرة في شعر زهير يمدح بها هَرَمَ بْنَ سِنَان[1]:

لَيْثٌ بِعَثَّرَ، يَصْطَادُ الرِّجَالَ، إِذَا ما كَذَّبَ اللَّيْثُ، عَنْ أَقْرانِهِ، صَدَقَا

ومثله قال في سِنان بنِ أبي الحارثِ المُرِّي، لكن بقلب الغرض إلى الرثاء[2]:

1. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص76.
2. نفسه، ص265.

فَمَــا مُخْـــدِرٌ وَرِدٌ، عَلَيْـــهِ مَهَابَـــةٌ يَصِـيدُ الرِّجَـالَ، كُـلَّ يَـوْمٍ يُنَـازِلُ
بِأَوْشَـــكَ مِنْـــهُ، أَنْ يُسَـــاوِرَ قِرْنَـــهُ إِذا شالَ عَنْ خَفْضِ الْعَـوالِي الأَسَـافِلُ

وبينما انتهى كعب إلى أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يمدحهم ويُعْلِي من شأنهم، ظل أخذُه من أبيه مستمرا بالقدر نفسه الذي رأيناه في كل أجزاء القصيدة، قال في مدح المهاجرين في الأبيات: 52، 53، 54، 55:

فِي عُصْبَةٍ مِـنْ قُـرَيْشٍ قَـالَ قَـائِلُهُمْ، بِـــبَطْنِ مَكـــةَ، لَمـــا أَسْـــلَمُوا: زُولُـــوا
زَالُوا، فَمَـا زَالَ أَنْكَـاسٌ، وَلاَ كُشُـفٌ، عِنْـــدَ اللِّقَـــاءِ، وَلاَ مِيـــلٌ مَعَازِيـــلُ
شُـــمُّ الْعَـــرَانِينِ، أَبْطَـالٌ، لَبُوسُـهُمْ مِـنْ نَسْـجِ دَاوُدَ، فِـي الْهَيْجَـا، سَـرَابِيلُ
بِـيضٌ سَـوَابِغُ قَـدْ شُـكَّتْ لَهَـا حَلَـقٌ، كَأَنهَـــا حَلَـــقُ الْقَفْعَـــاءِ، مَجْـــدُولُ

ومعنى هذه الأبيات مُضَمَّنٌ في قول زهير يصف قوم هَرَم بنِ سِنان[1]:

إِذَا فَزِعُـــوا طَـــارُوا إِلَى مُسْـــتَغِيثِهِمْ طِـوالُ الرِّمَـاحِ، لا ضِـعافٌ ولاَ عُـزْلُ
عَلَيْهَـا، أُسُـودٌ، ضَـارِياتٌ، لَبُوسُـهُمْ سَـوَابِغُ، بِـيضٌ، لا تُخَرِّقُهَـا النَّبْـلُ

[1]. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 34-35.

إن ممدوحي كعب شِدادٌ، ليسوا ضِعافًا، ولا مُجَرَّدينَ من السلاح، لا يأبون على أنفسهم الإدْبار والتخلي في ساحة الوغَى، مُدَرَّعِينَ بأجود الدُّروع، وكل هذه الصفات وظفها زهير في بيته.

***.د. تعليق**

إذا كان انفتاح قصيدة "بانت سعاد "على قصيدة" أمن أم شداد؟" شبهَ كاملٍ؛ إذ تقاطعت معها في ستة مواقع كما رأينا، خصوصا في وصف المحبوبة والراحلة، فإن انفتاحها على ديوان زهير انفتاح شامل، فكعب أخذ بنصيب من جل القصائد مُضَمِّنًا قصيدته معاني أشعار أبيه، في كل مراحل المعنى (المقدمة، الرحلة والراحلة، الغرض الرئيس). بل إن الأخذ تجاوز إلى معاني الحِكْمَة، لا سيما في قول الشاعر في بيته الثامن والثلاثين:

كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ، يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

فهذا البيت يحيل على أبيات كثيرة في ديوان زهير تتناول قضية الموت، أبرزها قوله[1]:

تَزَوَّدْ إِلى يَوْمِ الْمَمَاتِ، فَإِنَّهُ وَلَوْ كَرِهَتْهُ النَّفْسُ آخِرَ مَوْعِدِ

[1]. زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص191.

ولا غَرْوَ في ذلك، ما دام زهير شاعرُ حِكْمَةٍ ومـدح ووصـف بامتيـاز، وما دام اتصال الشاعرين اتصال كامل، دَمَوِيًّا وفنيا، كمـا أشـرنا إلى ذلـك سلفا.

***. تأثير النابِغة الذُّبْيَاني**

يقارب النقاد بين مـذهب النابغـة في قَـرْضِ الشـعر ومـذهب المدرسـة الأَوْسِيَّة الزُّهَيْرِيَة، حتى إن ابن سَلاَّم جعل النابغة وزهير جنبا إلى جنـب في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية[1]. وربما كانت هذه المجاورَة باعثـا علـى إدراج النابغة ضمن المدرسة المذكورة، قال شوقي ضـيف: "وإذا استعرضـنا دواوينهم جميعا، وجدنا النابغة يقترب في ذوقه من أوس بـن حجـر وزهـير ومدرستهما التي اشتُهرت عند القدماء بالتجويد والتنقيح"[2].

وهذا المعطى الفني يجعل أسباب اتصال كعـب بشـعر النابغـة مُتَيَسِّـرَةً، وتفاعله معه مُنْتِجا، غير أن هناك عاملا آخر، أَزْعُمُ أنه قوي، دفع كعبـا إلى الانفتاح على شعر النابغة وهو ما عُرِفَ عـن هـذا الأخـير مـن تَجْوِيـدٍ في المدح المشفوع بالاعتذار.

---

[1]. ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص59.

[2]. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص281.

ولأن قصيدة كعب ليست مدحا وحسب، يرجى منه النَّوال عند الاستحسان، لا يتبعه عقاب عند الاستقباح، وإنما هي حَبْلُ نجاةٍ من الهلاكِ الموعود من شخص مقتَدِر، فإن الشاعر وجد نفسه مضطرا إلى التكفير عن ذنبه بالاعتذار عَلَّهُ يشفع للمدح، وعَلَّ مدحه يشفع لِفَداحَة ذنبه، فينجو.

لأن القصيدة كذلك، فإن النابغة كان سَقَّاءً كريما لكعب في هذا المستوى، علما أن التفاته إلى أبيه لم يُغَطِّ حاجات القصيدة/ الشاعر؛ إذ لم يُعْرَفْ عن زهير تجويده في الاعتذار، إن لم نقل أنه لم يسلك في شعره هذا المسلك، وبذلك احتاج الشاعر إلى مرجع آخر، فوجد في النابغة وهو أحد الشعراء الُميَّزين في المدرسة الأوسية التي ينتمي إليها كعب المرجع المغني له عن مراجع أخرى داخل المدرسة أو خارجها.

ومن المعاني التي التمسها كعب في شعر النابغة قوله في البيتين: 41 و42 مُنْكِراً على الوُشاة سعيهم بينه وبين الرَّسول صلى الله عليه وسلم بالسوء، مستعطفا إياه:

لاَ تَأْخُذَنِّي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ، وَلَمْ أُذْنِبْ، وَإِنْ كَثُرَتْ فِيَّ الأَقَاوِيلُ

لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ، أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَو يَسْمَعُ الْفِيلُ

فقد سبقه النابغة إلى هذا المعنى، وبكثير من التفصيل حين قال[1]:

وَعيـدُ أَبـي قـابُوسٍ، في غَيْـرِ كُنْهِـهِ أَتـاني، وَدُونـي رَاكِـسٌ، فَالضَّـواجِعُ
فَبِـتُّ كـأَنّي سَـاوَرَتْني ضَـئِيلَةٌ مِـنَ الـرُّقْش، فِـي أَنْيابِهـا السُّـمُّ نـاقِعُ
أَتـاكَ امْـرُؤٌ مُسْـتَبْطِنٌ لِـي بَغِيضَـةً لَـهُ مِـنْ عَـدُوٍّ، مِثْـلُ ذَلِـكَ، شَـافِعُ
أَتَـاكَ بِقَـوْلٍ لَـمْ أَكُـنْ لأَقُولَـهُ وَلَـوْ كُبِلَـتْ فِـي سـاعِدَيَّ الْجَوامِـعُ
أَتـاكَ بِقَـوْلٍ هَلْهَـلِ النَّسْـجْ كَـاذِب وَلَـمْ يَـأْتِ بِـالْحَقِّ، الَّـذِي هُـوَ نَاصِـعُ

لقد أطنب النابغة، بينما أوجز كعب، وظلت صورة الفيل في قول كعب الذي كَنَّى به عن حالته النفسية، وهو في جمع هائل ماثلا أمام الرسول صلوات الله عليه وسلامه، معادلة لمقام النابغة، وهو يعاني من التَّهَيُّؤات والوَساوِس التي داخلته من وعيد النُّعْمان بنِ الْمُنْذِرِ فبات وكأن سُمَّ أفعى رَقْطَاَء خالط دمه، تماما كما ارتعش كعب وارتجف فؤاده خِيفَةً وتَوَجُّساً من المجهول. وهو المعنى الذي طرقه النابغة في مناسبة أخرى، قال[2]:

أَتـانِي أَبِيتَ الَّلعْنَ أَنَّكَ لُمْتَنِي وَتِلْكَ الَّتِي أَهْتَمُّ مِنْهَا وَأَنْصَبُ
فَبِـتُّ كَـأَنَّ العَائِـداتِ فَرَشْـنَنِي هَراسًا، بِهِ يُعْلَى فِراشي ويُقْشَبُ

---

1. النابغة الذبياني، الديوان، ص54-55.
2. النابغة الذبياني، الديوان، ص 27.

ولا يقف التداخل بين الشاعرين عند هـذه الحـدود، وإنما يتعـداها إلى أبيات أخرى، كقول كعب مُواسِيا نفسـه بعفـو مـأمول في البيـت التاسـع والثلاثين:

أُنْبِئْـــتُ أَنَّ رَسُـــولَ اللهِ أَوْعَـــدَنِي، وَالْعَفْـــوُ عِنْـــدَ رَسُـــولِ اللهِ مَـــأْمُولُ

قال النابغة في المعنى نفسه[1]:

أُنْبِئْـــتُ أَنَّ أَبـــا قـــابُوسٍ أَوْعَـــدَنِي وَلاَ قَـــرارَ عَلَـــى زَأْرٍ مِـــنَ الأَسَـــدِ

ومثله قوله[2]:

أَتَيْتُـــكَ عارِيًـــا خَلَقًـــا ثِيَـــابِي عَلَـــى خَـــوْفٍ، تُظَـــنُّ بِـــيَ الظُّنُـــونُ
فَأَلْفَيْتُـــكَ الأَمَانَـــةَ لَمْ تَخُنْهَـــا كَـــذَلِكَ كَـــانَ نُـــوحُ لاَ يَخُـــونُ

يختزل بيت النابغة (أُنْبِئْتُ أَنَّ....)، والبيت الأول من البيتين الأخيرين، معنى الشطر الأول من بيت كعب. بينما تختزل باقي أجزاء أبيـات النابغـة معنى الشطر الثاني مـن قـول كعـب بـن زهـير، فكـلا الشـاعرين مُوْعُـودٌ وخائف، وكلاهما ينشدان العفو، ويُدركان، بمقدار، أنه حاصل.

---

[1]. نفسه، ص 15.

[2]. نفسه، ص73.

تعليق:

تتقاطع قصيدة "بانت سعاد" وشعر النابغة من جانبين: المُناسَبَة وطريقة بناء المعنى الاعْتِذاري؛ فالشاعران قَذَفا المُعْتَذَرِ لهما (النابغة # النعمان / كعب # الرسول صلى الله عليه وسلم)، قبل أن يتوجها إليهما بالاعتذار، وهما معا انتهجا مسلك التَّذَلُّل والاستعطاف، وهو محمود، بل واجب في مثل هذه المواقف. قال ابن رشيق في باب "الاعتذار": "وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئا يحتاج أن يَعْتَذِر منه، فإذا اضطره المقدار إلى ذلك، وأَوْقَعَه فيه القضاء، فليذهب مذهبا لطيفا، وليقصِد مَقْصِدا عجيبا، وليعرف كيف يأخذ بقلب المُعتذَر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلبُ رضاه، فإن إتْيانَ المُعتذِر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل خطأٌ، لا سيما مع الملوك وذوي السلطان، وحقه أن يَلْطِفَ بِرهانِه مُدْمَجًا في التَّضَرُّع والدخول تحت عفو الملك، وإعادة النظر في الكشف عن كذب الناقل"[1]. وهو ما التزمه كعب بن زهير بشكل صُرَاحٍ. وإذا ما رام الاحتجاج أحيانا، فَبِالْحقائق الدينية التي لا يُمانِع فيها المُعتذر له/ الرسول صلى الله عليه وسلم.

1. ابن رشيق، العمدة، ج2، ص188.

***. أصوات مختلفة**

ربما كان ما ذكرناه، ببعض التفصيل، من تداخل القصيدة مع معاني قصائد أخرى لشعراء سابقين على كعب، كافيا، غير أنه من المفيد الوقوف عند بعض التقاطعات الأخرى قصد إدراك حجم التنويع الذي لجأ إليه كعب. ومن ذلك ما جاء في بعض أشعار أوس بن حجر وامرئ القيس والأَسْوَدِ بنِ يَعْفُر وعنترة ولَبِيد...

***. 1. أَوْس بْنُ حَجَر**

يلتقي كعب بأوس بن حجر في مناسبتين؛ الأولى في قول كعب واصفا ثغْرَ سعاد في الأبيات: 4، 5، 6:

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
شُجتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ، صَافٍ بِأَبْطَحَ،أَضْحَى وَهْوَ مَشْمُولُ
تَنْفِي الرِّيَاحُ الْقَذَى عَنْهُ، وَأَفْرَطَهُ مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ بِيضٍ يَعَالِيلُ

ومثل هذا قول أوس بن حجر[1]:

كَأَنَّ رِيقَتَهَا، بَعْدَ الْكَرَى، اغْتُبِقَتْ مِنْ مَاءِ أَدْكَنَ فِي الحَانوتِ نَضَّاحِ
وَمِنْ مُشَعْشَعَةٍ كَالْمِسْك يَشْرَبُهَا أَوْ مِنْ أَنْيَابِ الرُّمَّانِ وَتُفَاحِ

---

[1]. أو س بن حجر، الديوان، ص14.

ويبدو أن هذا المعنى، من المعاني المشتركة بين شعراء المدرسة، بل إنه معنًى أَعَمُّ، يكاد يكون مَشاعا بين جل الشعراء الذين تناولوا الفم بالوصف، كما أن توظيف الشعراء للرَّاح للدلالة على طيب الثغر وعذوبته ملحوظ ومستهلك، وربما كان لقيمة الخمرة في وجدان الإنسان العربي أثرها في هذا التوظيف، لا سيما حكاية مَزْجِ المُدامِ بالماء.

ولذلك، فمعنى هذه الأبيات في قصيدة كعب أكثر الأبيات تقاطعا مع غيرها من الأشعار الجاهلية.

وارتباطا بوصف المحبوبة، دائما، حَوَّلَ كعبُ وصفَ أوْسٍ للرمح في اتجاه المحبوبة، فأسقط عليها كل الصفات التي نعت بها أوس رمحه، قال كعب في اعتدال قِوام سعاد في البيت الثالث:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً، عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً، لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْهَا، وَلاَ طُولُ

وكان أوس قد قال في رُمْحِه[1]:

فَجَرَّدَهَا صَفْرَاءَ لا الطُّولُ عَابَهَا وَلا قِصَرٌ أَزْرَى بِها فَتَعَطَّلاَ

أما المناسبة الثانية التي نظر فيها كعب إلى أشعار أوس، فهي وصفه للناقة حين قال:

[1].أوس بن حجر، الديوان، ص33.

حَـرْفٌ أَبُوهَـا أَخُوهَـا مِـنْ مُهَجنَـةٍ، وَعَمُّهَـــا خَالُهَـــا، قَـــوْدَاءُ، شِـــمْلِيلُ

فهذا البيت لا يختلف عن بيت أوس إلا في القافية، قال[1]:

حــرْفٌ أَبُوهَــا أَخُوهــا مــنْ مُهَجنَــةٍ، وَعَمُّهَـــا خَالُهَـــا وَجْنَـــاءُ مِئْشِـــيرُ

***. 2. امْرؤ القيس**

لا نعثر على نَفَسِ امرئ القيس في قصيدة كعب إلا في وصف المحبوبـة، وبالضبط في وصف الثغر والقِوام، قال امرؤ القيس في الثغر[2]:

وَثغْـــرٍ أَغَـــرٍّ شَـــتِيتِ النَّبَـــاتِ لَذِيـــذِ الْمَذَاقَـــةِ، عَـــذْبِ الْقُبَـــلِ

كَـــأَنَّ الْمُـــدامَ بِأَنْيَابِهـــا وَصَـــوْبِ الْغَمـــامِ بِمَـــاءٍ غُلَـــلِ

وشبيه به قول كعب: "تجلو عوارِضَ ذي ظَلْمٍ...الأبيات".

وفي وصفه اعتدال سعاد الجسدي، يبـدو توظيـف كعـب لمعنـى امـرئ القيس في بيته الآتي واضحا، قال[3]:

تَطولُ القِصارَ ودُونَ الطِّوالِ فَخَلْقٌ سَوِيٌّ، نَمَا فَاعْتَدَلْ

---

[1]. نفسه، ص41.

[2]. امرؤ القيس، الديوان، ص130.

[3]. نفسه، ص130.

***.3. لبيد بن ربيعة**

من أوضح صور التداخل بين قصيدة كعب وبعض معاني لبيد قول كعب ذاكرا مقامه بين يدي رسول الله صلى الله علبه وسلم وأصحابه في البيت الثاني والأربعين:

لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ، أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَو يَسْمَعُ الْفِيلُ

والمعنى نفسه في قول لبيد[1]:

وَلَوْ يَقُومُ الْفِيلُ أَوْ فَيَّالُهُ زَلَّ عَنْ مِثْلِ مَقامي فِيَّ وَزَحَلْ

***. 4. الأسودُ بنُ يَعْفُر**

تُقارِب صورة القُراد المنزلق من فوق جلد الناقة بين معنى بيت كعب الذي ذكرناه في مناسبة سابقة (البيت الثاني والعشرون)، ومعنى بيت الأسود بن يعفر الذي قال فيه[2]:

عَيْرَانَةٌ سَدَّ الرَّبِيعُ خَصَاصَها مَا تَسْتَبِينُ بِهَا مَقِيلَ قُرادِ

1. كعب بن زهير، الديوان، ص 20.

2. الأسود بن يعفر، الديوان، ص31.

فهذه الناقة سمينة من كثرة الكَلإِ، حتى إن الناظر إليها لا يجد موضعا مَجْروحا كان فيما مضى موطنا للقراد، وكذلك ناقة كعب فهي معافاة.

***. 5. عنترة بن شداد العبسي**

من تجليات حضور صوت عنترة في قصيدة كعب، قوله في وصف عبلة[1]:

أَغَنٌّ، مَلِيحُ الدَّلِّ، أَحْوَرُ، أَكْحَلُ أَزَجُّ، نَقِي الخَدِّ، أَبْلَجُ، أَدْعَجُ

فهذا البيت يُسْتَحْضَر من خلال قول كعب في البيت الثاني:

وَمَا سُعَادُ، غَدَاةَ الْبَيْنِ، إِذْ رَحَلُوا، إِلاَّ أَغَنٌّ غَضِيضُ الطَّرْفِ، مَكْحُولُ

وإن كانت مثل هذه المعاني كما قلنا سابقا، من قبيل المشترك المعنوي الذي طرقه جل الشعراء، وهو غير مذموم في تقدير النقاد العرب القدامى الذين مَيَّزوا فيه بين وجهين؛ يظهر الأول في المعاني التي لا فضل لأحد فيها على الآخر، كتشبيه الحُسْن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد... بينما يظهر الوجه الآخر في اختراع شاعرٍ مَا وصفا أو تشبيها لم يُسْبَقْ إليه، فيذيع في الشعراء، فيكون له شَرَفُ السَّبْق، ولغيره فَضْلُ الصناعة[2].

---

[1]. عنترة بن شداد العبسي، ص86.

[2]. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص183 وما بعدها.

ب. معاني الاستجابة

حين نستقري القصيدة بـذوق اللحظـة الـتي أُنْشِـدَتْ فيهـا، نجـدها لا تستجيب لهذا الذوق إلا من بعض الجوانب اليسيرة جدا، إن على مسـتوى الصورة الشعرية أو على مستوى المعجم، وأقصى درجات هذه الاسـتجابة تتمثل في توظيف الشاعر بعـضَ المفـردات ذات حُمولَـة دينيـة/ إسـلامية، كالرسول صلى الله عليه وسلم الـذي يمثـل الـدعوة الاسـلامية ويرمـز إلى قِيَمِهَا، وقـد نسـبه الشـاعر إلى الله (هـداك الله، أعطـاك نافلـة القـرآن...). وبذلك استحق أن يُشَبَّهَ عند الشاعر بالنور والسيف (إن الرسـول لنـور... وصارم من سيوف الله)، بل إن الشاعر لم يتردد في الإعلاء من شـأنه حـين أقامه مقام الذي بيده الفصل "الوعيد والعِتْق". بعد أن كانت لفظـة "الرسـول" في التوظيف الشعري تحمل دلالات أخرى أبرزهـا الوسـاطة بـين العشـاق والأعداء... ومعلوم أن الرسول صلى الله عليه وسلم وسـيط، بمعنـى مـا، بين البشرية والله عز وجلَّ، وظيفته الأساسية هي التَّبليغُ وتَفْقيـهُ النـاس في الدين الجديد؛ ولذلك فالوجه الجديد في القصيدة ليس هو لفظـة الرسـول، وإنما ما قُيِّدَتْ لأجله، وقد ترددت ثلاث مرات في بيـتين فقـط، إضـافة إلى لفظة القرآن، وذلك في الأبيات: 39، 40، 51، قال:

أُنْبِئْـــــتُ أَنَّ رَسُـــــولَ اللهِ أَوْعَـــــدَنِي، وَالْعَفْـــوُ عِنْـــدَ رَسُـــولِ اللهِ مَـــأْمُولُ
مَهْـلاً! هَـداكَ الَّـذِي أَعْطَـاكَ نَافِلَـةَ الْ قُــرْآنِ فِيهـــا مَـــواعِيظٌ، وَتَفْصِـــيلُ
إِنَّ الرَّسُـــولَ لَنُـــورٌ يُسْتَضَـــاءُ بِـــهِ، وَصَـــارِمٌ مِـــنْ سُـــيُوفِ اللهِ مَسْـــلُولُ

وبإحصاء مواقع هذه الألفاظ (الرسول، القرآن) نجدها أربعة ضمن قصيدة تتألف من ثمانية وخمسين بيتا، وهو ما يشكل نسبة ضئيلة جدا لا تتجاوز 6,2%، بينما تتسم نسبة 93,8% بالطابع الجاهلي الصِّرْف، صُورا ومعجما، وهي نسبة كبيرة جدا لا تعكس حجم المناسبة التي عُقِدَت لأجلها القصيدة.

إن استجابة كعب للدعوة الإسلامية أَحْوَجَتْهُ إلى استثمار معجم مُوَازٍ للمعجم الجاهلي المعروف، معجم ينزع إلى بعض التبسيط، ويحمل دلالات مغايرة لما كان عليه الحال قبل ظهور الدعوة الإسلامية.

والحديث عن مظاهر هذه الاستجابة من خلال القصيدة، لن يتعدى الحديث في ستة أبيات تنتشر حسب الترتيب الآتي: 37، 38، 39، 40، 43، 51، وتتضمن معانٍ يمكن، بكثير من الاجتهاد، إرجاعها إلى نصوص قرآنية، كما تتضمن توظيفا مغايرا للتوظيف الجاهلي للفظتيْ "الرحمن، النبي".

قال كعب متحدثا عن سلطة القضاء والقدر في البيت السابع والثلاثين:

فَقُلْتُ: خَلُّوا سَبِيلِي، لاَ أَبَا لَكُمْ، فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ

إن لفظة "القدر" ليست استثنائية في التوظيف الإسلامي، وإنما هي لفظة عامة، وَعَاهَا الشعراء ووظفوها بهذا المعنى قبل ظهور الإسلام، غير أن إسناد الفعل إلى الله سبحانه وتعالى بإحدى صفاته (الرحمن)، تجعل النظر إلى فكرة القضاء والقدر من الناحية الدينية ممكنا، وهو ما يجعلنا نعتقد أن هذا البيت فيه تَناصٌّ مع قوله تعالى: ﴿**وَكَانَ أَمْرُ الله مَقْدُورا**﴾ [الأحزاب،38]، وقوله: ﴿وكان أَمْرُ الله مَفْعُولاً﴾ [الأحزاب، 37].

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في بيته الأربعين الذي قال فيه:

مَهْلاً! هَداكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الْـ قُرْآنِ فِيها مَواعِيظٌ، وَتَفْصِيلُ

فهذا البيت يُعيدُ إلى الأذهان معنى قوله تعالى: ﴿كِتابٌ فُصِّلَتْ آياتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُون﴾ [فصلت، 3]، وقوله تعالى: ﴿ما أُنْزِلَ عَلَيْكُمْ مِنَ الكِتابِ والْحِكْمَةِ يَعِظُكُمْ بِهِ﴾ [البقرة، 231]؛ فمعنى التفصيل والوعظ حاضر بقوة في البيت، وهو ما أكدت عليه الكثر من الآيات القرآنية التي اكتفينا منها بهاتين.

وفي ربط الشاعرِ الرسولَ عليه أفضل وأزكى الصلاة والتسليم بالنور، وربطهما بالله عز وجل في قوله في البيت الواحد والخمسين:

إِنَّ الرَّسُـــولَ لَنُـــورٌ يُسْتَضَـــاءُ بِـــهِ، وَصَـــارِمٌ مِـــنْ سُـــيُوفِ اللهِ مَسْـــلُولُ

إشارة إلى قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسولَهُ بِالْهُـدى وَدِيـنِ الْحَـقِّ﴾ [التوبة، 33].

فكلمة "النور" لم تعد رهينةً معنى الإضاءة والكشف الذي يناقض الإبهام والالتباس والظلام والتعتيم، وإنما تعدته لتشمل معنى الهِداية والصلاح اللذين يناقضان معنى الضلال والفساد.

ولعل استكانة الشاعر إلى الإيمان بالقضاء والقدر، وإلى التسليم بسلطة الرسول صلى الله عليه وسلم الذي ينوب عن الله عز وجل في تدبير شؤون الناس، بتوجيه منه سبحانه، أنتَجَتْ بيتا فيه الكثير من الحكمة والإيمان، وهو قوله في البيت الثامن والثلاثين:

كُلُّ ابْنِ أُنْثَى، وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ، يَوْمًـــا عَلَـــى آلَـــةٍ حَـــدْبَاءَ مَحْمُـــولُ

فقد رأينا سابقا أن هذا البيت يحيل على معاني متعددة شبيهة بشعر زهير بن أبي سلمى، لكن يمكن النظر إليه من زاوية التأثر بالمعاني الإسلامية ما دامت القصيدة تَرَدَّدَتْ بين النص الشعري الجاهلي والظرف الإسلامي الموجَّه بالنص القرآني. وهو ما يجعلنا نزعم أن الشاعر نظر في قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ، فَإِنَّهُ مُلاَقِيكُمْ﴾ [الجمعة، 8].

ونسجل التأثر الواضح بتعاليم الدين الإسلامي وأفكاره في البيت الثالث والأربعين الذي قَيَّدَ فيه الشاعر سلوك الرسول صلى الله عليه وسلم بالإذن من الله عز وجل. وهي دلالة على أن النبي صلى الله عليه وسلم مأمور، وأنه لا يَصْدُرُ عن نوازعه الشخصية وأهوائه، وإنما يعمل بما يُؤْمَرُ به؛ وهو ما يُسْتَشَفُّ من صِيَغِ الأمر المتعددة التي تَعْقُبُ نداءه عز وجل رسولَه الكريم صلى الله عليه وسلم: ﴿يا أَيُّها النَّبِيُّ حَرِّضِ الْمُؤْمِنِينَ عَلى الْقِتالِ﴾ [الأعراف، 66]، وقوله تعالى: ﴿يا أَيُّهَا النَّبِيِّ قُلْ لِمَنْ فِي أَيْدِيكُمْ مِنَ الأَسْرَى...﴾ [الأعراف، 71]، وقوله عز وجل: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيِّ جاهِدِ الْكُفَّارَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِم﴾ [التوبة، 74]. ومعلوم أن الأمر يصدر غالبا من الأعلى على وجه الاستعلاء؛ إذ المأمور لا يملك حرية الاختيار، وإنما عليه التنفيذ، بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم لا يملك من أمره إلا ما شاء له الخالق عز وجل، وهو ما عبرت عنه الآية الكريمة: ﴿قُلْ لاَ أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعًا وَلاَ ضَرًّا إِلاَّ ما شَاءَ اللّهُ﴾ [الأعراف، 188].

والراجح أن كعبا وظف هذه العلاقة وضَمَّنَها قوله في البيتين: 42 و43:

لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ، أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَو يَسْمَعُ الْفِيلُ
لَظَلَّ يُرْعَدُ، إِلاَّ أَنْ يَكُونَ لَهُ مِنَ النبِيِّ، بِإِذْنِ اللهِ، تَنْوِيلُ

ومن الأبيات المُشْكِلَةِ في قصيدة كعب بيتاه: 54 و55 في وصف دُروع المهاجرين، واللذان رأينا أنهما تقاطعا مع بيت لزهير من حيث الصياغة والمعنى، وهما:

شُمُّ الْعَرَانِينِ، أَبْطَالٌ، لَبُوسُهُمْ مِنْ نَسْجِ دَاوُدَ، فِي الْهَيْجَا، سَرَابِيلُ
بِيضٌ سَوَابِغُ قَدْ شُكَّتْ لَهَا حَلَقٌ، كَأَنهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ، مَجْدُولُ

فهذان البيتان يشيران إلى صلابة دُروع المسلمين وكأنها من صنع دَاوُدَ، وهي دلالة على الإتقان والإحكام في الصناعة لِما عُرِفَ عن داود من براعة في هذه الحِرْفَة، وهو ما عَبَّرَتْ عنه الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لِيُحْصِنَكُمْ مِنْ بَأْسِكُمْ﴾ [الأنبياء، 79]. ووجه الإشكال في هذين البيتين كامن في كونهما يدفعان إلى طرح العديد من الأسئلة حول علاقة الشاعر الجاهلي بالمعاني الدينية؛ إذ العديد من الدواوين تُومِي إلى الكثير من الحقائق التي أكَّدها الإسلام وفَصَّلَ فيها(*). وهو ما يدفع أيضا إلى التساؤل عن زمن نظم قصيدة كعب وحجم تأثره بالمعاني القرآنية.

(*). من صور ذلك، ما رواه ابن قتيبة عن أمية بن أبي الصلت قال: "وقد كان قرأ الكتب المتقدمة من كتب الله عز وجل ورغب عن عبادة الأوثان، وكان يخبر بأن نبيا يبعث (...). وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب، يأخذها من الكتب المتقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب" الشعر والشعراء، ص300. ومن يطالع ديوانه يرى حقا ما قيل عنه. ومن يطالع دواوين النابغة وزهير وغيرهما، يدرك أن المعاني الدينية كانت على قدر من الرواج بين الشعراء.

إن أسباب الاحتجاج لنظر كعب في القرآن واستلهام معانيه لا تصمد بالركون إلى النص الذي يَدْحَضُ كل تخريج ينحو نحو نَسْبِ أثر المعاني الدينية إلى المرجعية الإسلامية الصِّرْفِ، نظرا لما عُرِفَ من معرفة العرب بالكثير منها، علما أن القرآن الكريم، في جانب مُهِمٍّ منه، إخبار عن الغائب من الأحداث والوقائع، وهو لاحق عن الشعر. ومع ذلك كله، فإن الجزم بتجاهل الشاعر للنص الديني من قبيل الْمُزايَدات التي لا يَمْلِكُ أحَدٌ الْحُجَّةَ لَها.

إن أبرز ما يُستفادُ من كل هذه التحليلات، هو أنَّ نَظَرَ كعب في الشعر الجاهلي أقوى من نظره في القرآن، وإلا كان قد استثمر العديد من الوجوه الممكنة والمسعفة في صياغة قصيدة تتوجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم في ظروف عصيبة نتائجُها حياةٌ أو موتٌ.

وحين نستحضر نسبة حضور النَّفَسِ الجاهلي في مقابل خُفوت الصوت الإسلامي، نُدْرِكُ أن ثقافة الشاعر الإسلامية غير مسعفة، رغم إنذاره من قِبَلِ أخيه بُجَيْر، وعزمه على التوبة قبل نظم هذه القصيدة بزمن لا نملك مؤشرات ضبطه.

كما أن ضياع الشعر الذي هجا بـه الشـاعرُ الرسـولَ صـلى الله عليـه وسلم من الأسباب التي لا تُعينُ على معرفة أساليب هذا الشـعر، وبالتـالي تَرْجيحُ كَفَّةٍ على أخرى، وإن كُنَّا نُرَجِّحُ أنها تتصل بالأساليب المعروفة التي تتجه نحو النَّسَـبِ ومكـارم الأخـلاق أو عـدمها (البخـل، الجـبن...)، ولا تخوض في العقيدة والمذهب.

ج. آفاق النص

ذكر ابن رشيق أن النبي صلى الله عليه وسلم لم يُنْكِـرْ علـى كعـب مـا جاء به من قصيدته، قال: "وما كـان لِيُوعِـدَهُ علـى باطـل، بـل تجـاوز عنـه وَوَهَبَ له بُرْدَتَهُ، فاشتراها منه مُعاوية بـثلاثين ألـف درهـم، وقـال العُتْبِـي بعشرين، وهي التي يتوارثها الخلفـاء، يلبسـونها في الجَمْـعِ والأعيـاد تَبَرُّكًـا بها"[1]. وهو ما كان قد رواه ابن قتيبة مُقـدِّما لـه بقولـه: "فنظـر رسـول الله صـلى الله عليـه وسـلم إلى مـن عنـده مـن قـريش، كأنـه يُـومِي إلـيهم أن يَسْمعوا"[2].

لا نظن أن الحديث في آفاق النص سيكون مفيدا دون النظـر في هـذين النصين اللَّذَيْنِ يُضْمِرُ أحـدهما حركـة الـنبي صـلى الله عليـه وسـلم أثنـاء

[1]. ابن رشيق، العمدة، ج1، ص24.

[2]. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص82.

الإلقاء، تفيد الإنصات، ويُضْمِر الآخر عنصر الجزاء وما له من قيمة في نفوس الناس. وحين نعود إلى بداية الحكاية نستنتج أن القصيدة تقع بين حدثين عظيمين: التوبة والجزاء، وتَخَلَّلَ إلقاءَها حركةٌ مباركة من شخص غير عادي، هي بمثابة أمر مُطاعٍ، وبذلك فعنصر الجزاء يعادل عنصر التوبة من حيث الأهمية. فإذا كانت التوبة هي العنصر الأساسُ في العفو والصفح، فإن الجزاء، بعد هذا الصفح، هو الباعث على استحسان الناس للقصيدة وتَمَثُّلِها، لا سيما وأنه مشفوع بفعل عظيم (خَلْعُ الرسول صلى الله عليه وسلم بُرْدَتَهُ على الشاعر استحسانا لما جاء به)، دون أن يُنْكِر عليه بيته الثالث الذي أشرنا إلى أن البعض أسقطه.

وربما كانت هذه العوامل من العناصر الحاسمة في رحلة القصيدة وذُيوعِها في الناس من مستويين؛ يتصل الأول برواياتها كنص ينهض على صياغة فنية رفيعة ويستثمر لغة جَزْلَة دفعت به إلى الرُّقِيِّ، ويتصل الثاني بالمحاولات المتكررة من قِبَل الشعراء لِتَمَثُّلِ القصيدة مُعارَضَةً وأَخْذًا.

ج.1. تبجيل المناسبة

يبدو أن نظر الشعراء إلى مناسبة القصيدة كان أقوى من النظر إليها باعتبارها صناعة فنية تستحق التَّمَثُّلَ. وهو ما يُفْهَمُ من جملة الأشعار

الكثيرة التي نُظِمَت على هَدْيها، ويكفي أن نشير إلى بيتيْ ابـنِ عبـد الظـاهِرِ لنـدرك حجـم تَشَـوُّفِ الشـعراء إلى المناسـبة وإحساسـهم بعظمـة الجـزاء، قال[1]:

لَقَـدْ قَـال كَعْـبُ في النَّبِـيِّ قَصِـيدَةً   وقُلْنـا، عَسَـى في مَدْحِـهِ نُشَـارِكُ
فَـإِنْ شَـمِلَتْنَا في الْجَـوائِزِ رَحْمَـةٌ   كَرَحْمَـةِ كَعْـبٍ فَهْـوَ كَعْـبٌ مُبَـارَكُ

وهذا الإحساس بعظمة الموقف وجلال القَدْرِ وقيمة الجزاء، كان باعثـا على إبداع العديد من الشـعراء، ومـن أبـرزهم البُوصَـيْرِي الـذي اقترنـت تسمية "البُردة" بإحدى قصـائده(*) في مـدح الرسـول الكـريم عليـه الصـلاة والسلام، أكثر من غيره، قال معترفا لكعب بالإمامة ورسوخ القدم[1].

---

[1]. نقلا عن أحمد الشرقاوي إقبال، بانت سعاد في إلمامات شتى، ص81.

(*) قال في مطلعها: أَمِنْ تذَكُّرِ جيرانٍ بذي سَلَمٍ   مَزَجْتَ دَمْعاً جرى مِنْ مُقْلَةٍ بِدمٍ
وتقع قصيدة البردة في عشرة فصول هي بالترتيب:

- الفصل الأول: في الغزل وشكوى الغرام.
- الفصل الثاني: في التحذير من هوى النفس.
- الفصل الثالث: في مدح سيد المرسَلين.
- الفصل الرابع: في مدح مولـده.
- الفصل الخامس: في معجزاته.
- الفصل السادس: في شـرف القرآن ومدحه.
- الفصل السابع: في إسرائه ومعراجه.
- الفصل الثامن: في جهاد النبي.

الْمــادِحونَ وأَرْبــابُ الْهَــوَى تَبَــعُ   لِصــاحِبِ البُــرْدَةِ الغَــرَّاءِ ذِي الْقَــدَمِ

وهو المعنى الذي أكده النَّواجِي في قصيدة طويلة تبلـغ سـبعا وثمـانين بيتا، قال[2]:

كَعْــبٌ لَــهُ في مَــديحِ الْمُصْــطَفَى قَــدَمٌ   سَــبَّاقَةٌ وَبِخَيْــرِ الخَلْــقِ تَفْضِــيلُ
وَإِنْ نُسِــجَتْ عَلــى مِنْــوالِ بُرْدَتِــهِ   طِــرازُ مَــدْحٍ لَــهُ بِالــدَّارِ تَكْلِيــلُ
فَإِنَّــهُ كَــانَ مِفْتاحًــا لِبــابِ هُــدَى   لَنَــا بِــهِ في دِيَــارِ الخُلْــدِ تَأْهِيــلُ

وذَكَرَ السيد إبراهيم محمـد نقـلا عـن "نَفْـحِ الطِّيـبِ" لِلأَلْـبِيري أن "هـذه القصيدة لها الشَّرَفُ الراسخ والحُكْمُ الذي لم يوجد له ناسخ، أنشدها كعب في مسجد المصـطفى صـلى الله عليـه وسـلم بحضـرته وحضـرة أصـحابه، وتَوَسَّل بها فَوَصَلَ إلى العفو عن عقابه، فَسَدَّ صلى الله عليه وسـلم خُلَّتَـه، وخلع عليه حُلَّتَهُ، وكفَّ عنه كفَّ منْ أراده، وأبلغه في نفسـه وأهلِـه مُـرادَه (...)، ولولاها لَمُنِعَ المدح والغزل وقُطِعَ مَنْ أَخَذَ الجوائز على الأملِ، فهي حُجَّةُ الشعراء فيما سلكوه، ومَلاكُ أمرهم فيما ملكوه"[3].

- الفصل التاسع: في التوسل بالنبي.
- الفصل العاشر: في المناجاة وعرض الحاجات.

[1]. نفسه، ص81.

[2]. السيد إبراهيم محمد، بانت سعاد وأثرها في التراث العربي، ص 216.

[3]. نفسه، ص 214.

هكذا صارت "بانت سعاد" شفيعًا للشعراء لقول الشعر غَـزَلا وَمـديحا، وحُجَّةً لهم في جَواز النَّوال. وهو ما أكده ابن رشيق في العمدة، قال: "وقـال الأحْوَصُ يُذَكِّرُ عمرَ ابنَ عبد العزيز عَطِيَّةَ رسول الله صلى الله عليه وسلم كعبا، وكان قد توقف في عَطاء الشعراء[1]:

وَقَبْلَـكَ مـا أَعْطَـى هُنَيْـدَةُ حُلَّـةً عَلـى الشِّـعْرِ كَعْبًـا مِـنْ سَـديسٍ وَبـازِلِ
رَسُـول الإلَـهِ المُسْتَضـاءِ بِنُـورِهِ علَيْـهِ السّـلامُ بِالضُّـحى وَالأَصـائِلِ"

وتأكيدا على أهمية المناسبة نورد نصا نقله أحمد درويش في كتابه: "مُتْعَـة تذوق الشعر" لأحد المتصوفة، قال فيه: "حدثني بعض أشـياخنا بالإسـكندرية بإسناده، أن بعض العلماء كان لا يستفتح مجالسه إلا بقصيدة كعـب، فقيـل له في ذلك، فقال: رأيت رسول الله صلى الله عليـه وسـلم فقلـت لـه: يـا رسول الله قصيدة كعب أَنْشَدَها بين يديك؟ فقال: نعم، وأنا أحبها وأحـب من أحبها. قال: فَعاهَدْتُ الله أنني لا أخلو من قراءتهـا كـل يـوم. ولم تـزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن يَنْسِجون على مِنْوالها، ويقتدون بأقوالهم، تَبَرُّكًا بمن أُنْشِدَتْ بين يديه ونُسِبَ مدحها إليه"[2].

---

[1]. ابن رشيق، العمدة، ج1، ص24.

[2]. نقلا عن أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، ص50.

ج.2. معارضة النص: (التضمين)

أورد أحمد الشرقاوي إقبال سِتًّا وثلاثين معارضة؛ ثلاثًا منها تنظر في صياغة النص الفنية، "أما الغرض الشريف الذي قصد إليه كعب، وهو المديح، في الجانب النبوي، فإن الذين قصدوا إليه بالذات، ومعه أيضا الغرض الفني فهم الآتي ذكرهم على ترتيب أزمانهم آنًا بعد آن بقدر التيسير والإمكان" [1].

وقد ذكر السيد إبراهيم محمد أن كل الذين عارضوا القصيدة، إنما نَحَوْا منحًى مخالفا، من حيث بناء قصائدهم، لبانت سعاد؛ إذ انتقل أصحاب هذه المعارضات من المطلع الغزلي إلى الغرض الرئيس دون واسطة (الرحلة والراحلة)، إلا من خمس معارضات، "للصَّرْصَرِي والتَّنوخي وابنِ جابر الأندلسي والقِيراطي وابنِ أبيك. فهؤلاء الخمسة نهجوا نهج كعب في قصيدته. فبنوا قصائدهم على الأقسام الثلاثة المعروفة في قصيدة كعب. وهي المطلع الغزلي ووصف الناقة والغرض الشعري" [2].

---

[1]. أحمد الشرقاوي إقبال، بانت سعاد في إلمامات شتى، ص 83. وقد أحصى منهم اثنين وثلاثين شاعرا.

[2]. السيد إبراهيم محمد، بانت سعاد وأثرها في التراث العربي، ص 220.

نستنتج من كل ما ذُكِرَ أن التجاء الشعراء إلى تضمين قصائدهم بعـض معاني قصيدة كعب هو المهيمن، سواء كان ذلك بتوظيفهم لتقنية التَّخْمِيس أو التَّشْطير، أو التَّضْمين الحُرِّ، وهو ما سنوضحه بتفصيل.

نمثل للنوع الأول من هذه التضمينات (التخميس) بقول الشيخ شعبان الأثاري[1]:

قُلْ لِلْعَواذِلِ مَهْمَا شِئْتُمْ قُولُوا فَلَيْسَ لِي بَعْدِ مَنْ أَهْواهُ مَعْقولُ
نادَيْتُ يَوْمَ النَّوَى والدَّمْعُ مَسْبُولُ (وبَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ)
متَيَّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفْدَ،مَكْبُولُ.

ونمثل للنوع الثاني (التشطير) بقول الرافعي الطرابلسي[2]:

(بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ) وَالنَّوْمُ والسُّهْدُ مَقْطُوعٌ وَمَوْصولُ
وَالجِسْمُ بَعْدَ سُعادٍ مُدْنَفٌ وَصَبٌّ (متَيمٌ إِثْرَهَا، لمْ يُفْدَ، مَكْبُولُ)

---

[1]. أحمد الشرقاوي إقبال، بانت سعاد في إلمامات شتى، ص 100. وقد أحصى المؤلف (خمسة عشر تخميسا) و(أربعة تشطيرات).

[2]. نفسه، ص 105.

وقد أبدى السيد إبراهيم محمد حُكْما سلبيا على هذه التوظيفات ناعتا إياها بالابتذال والإسفاف والابتعاد عن أن تكون نشاطا شعريا(*).

بينما نمثل للنوع الثالث بمعارضات الشَّمّاخ بنِ ضِرار وعَبَدَة بنِ الطَّبيب والأَخْطَل، مع الإشارة إلى بعض التقاطعات المَعْنَوية بين قصيدة "بانت سعاد" وأبيات شعرية للرَّاعي النُّمَيْرِي وجِران العَوْد.

***. الشَّماخ بنُ ضِرارٍ وبانت سعاد**

استهل الشماخ إحدى قصائده الطويلة بقوله[1]:

بَانَتْ سُعادُ فَنَوْمُ الْعَيْنِ مَمْلولُ وَكانَ قَدْ قَصَّرَ مِنْ عَهْدِها طُولُ

ثم انتقل بعد مقدمة غزلية ذكر فيها كل ما يذكر الشعراء العرب القدامى: الهجر والحنين إلى الوصال... إلى الرحلة. وهنا بدأ يُضَمِّنُ أبياته الكثير من أشطر قصيدة كعب. بل إن أبياتا بأكملها وردت هنا وهنالك

*. ربما صدر الباحث في هذا الحكم عن رأي ابن رشيق في التخميس والتسميط، قال: "ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر وقلة قوافيه، وضيق عطنه، ما خلا إمرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه، وما أصححها له. وبشار بن برد، قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر" العمدة، 1/ 182.

1. الشماخ بن ضرار، الديوان، ص271 وما بعدها.

كما هي، إلا من بعض التغـييرات الطفيفـة جـدا، ومـن أمثلـة ذلـك قـول الشماخ في ناقته[1]:

وَجِلْدُهَا مِنْ أَطُومٍ لاَ يُؤَيِّسُهُ طِلْحٌ بِضَحِيَّةِ الصَّيْداءِ مَهْزُولُ

وهو قول شبيه بوصف كعب لناقته أيضا حين قال:

وَجِلْدُهَا مِنْ أَطُومٍ لاَ يُؤَيِّسُهُ طِلْحٌ، بِضَاحِيَةِ الْمَتْنَيْنِ مَهْزُولُ

ويستمر الشماخ في التضمين، لكن على مستوى الأشطر، قال في الناقة دائما[2]:

تُذِبُّ ضَيْفًا مِنَ الشَّعْراءِ مَنْزِلُهُ مِنْهَا لَبَانٌ، وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلُ

فالشطر الثاني مأخوذ من قول كعب في البيت الثاني والعشرين:

يَمْشِي الْقُرَادُ عَلَيْهَا، ثُمَّ يُزْلِقُهُ مِنْهَا لَبَانٌ، وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلُ

وغير بعيد عن أوصاف الناقة قال الشماخ[3]:

وَقَدْ تُلاَقِي بِيَ الْحَاجَاتِ دَوْسَرَةٌ فِي خَلْقِهَا، عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ، تَفْضِيلُ

---

[1]. نفسه، ص275.

[2]. نفسه، ص276.

[3]. نفسه، ص272.

يلتقي هذا البيت مع بيت كعب الثامن عشر في شطره الثاني قال:

ضَخْمٌ مُقَلدُهَا، فَعْمٌ مُقَيَّدُها مُقَيدُهَا، فِــي خَلْقِهَــا، عَــنْ بَنَــاتِ الْفَحْــلِ، تَفْضِــيلُ

واستكمالا لمشهد التضمين نُوردُ البيت التالي للشماخ في ناقته[1]:

غَلْبَــاءُ رَكْبَــاءُ، عُلْكُــومٌ، مُــذَكَّرَةٌ لِــدَفِّهَا صَفْصَــفٌ قُــدَّامُهَا مِيــلُ

وهو البيت نفسه الذي قاله كعب في ذكر أوصاف الناقة، فقط غَيَّرَ الشماخ كلمة "وجناء" بكلمه " ركباء":

غَلْبَــاءُ، وَجْنَــاءُ، عُلْكُــومٌ، مُــذَكَّرَةٌ لِــدَفِّهَا صَفْصَــفٌ قُــدَّامُهَا مِيــلُ

*. عَبَدَة بن الطبيب

لا يختلف تضمين عبدة بن الطبيب لأبيات كعب عما رأينا مع الشماخ، ويكفي أن نورد بعض الأبيات للتمثيل فقط، قال في وصف الناقة[2]:

بِجَسْــرَةٍ كَعْــلاةِ الْقَــيْنِ دَوْسَــرَةٍ لَهَــا عَلَــى الأَيْــنِ إِرْقَــالٌ وَتَبْغِيــلُ

وهو مأخوذ، بدون شك، من قول كعب في البيت الخامس عشر:

وَلَــــنْ يُبَلِّغَهــــا إِلاَّ عُــــذَافِرَةٌ، لَهَــا عَلَــى الأَيْــنِ إِرْقَــالٌ وَتَبْغِيــلُ

---

1. نفسه، ص273.

2. الشماخ بن ضرار، الديوان، ص60.

قال أيضا في ناقته[1]:

تَهْـدِي الرِّكَـابَ سَـلُوفٌ غَيْـرُ غَافِلَـةٍ إِذَا تَوَقَّـدَتِ الْحِـزَّانُ وَالْمِيـلُ

ومثله قول كعب في البيت السابع عشر:

***. الأخطل**

تَرْمِـي الْغُيُـوبَ بِعَيْنَـيْ مُفْـرِدٍ لَهِـقٍ إِذَا تَوَقَّـدَتِ الْحُـزَّانُ وَالْمِيـلُ

إذا كان الشماخ وعبدة بن الطبيب قد وظفا تقنية التضمين، وهما يعارضان لامية كعب، فإن الأخطل لجأ إلى التقنية نفسها، لكن في مواقع محدودة في إحدى قصائده[2]، أبرزها قوله في الناقة:

فَسَلهَا بِأَمونِ الليْلِ نَاجِيَةٌ فِيها هَبابٌ إذا كَلَّ الْمَراسِيلُ
قَنْواءُ نَضَّاخَةُ الذِّفْرَى مُفَرِّجَةٌ مَرْفِقَهَا عَنْ ضُلُوعِ الزُّورِ مَفْتُولُ

ففي البيت الأخير من قول الأخطل إشارة إلى الشطر الأول من بيت كعب السادس عشر الذي قال فيه:

مِنْ كُلِّ نَضاخَةِ الذِّفْرَى إِذَا عَرِقَتْ عُرْضَتُهَا طَامِسُ الأَعْلامِ مَجْهُولُ

1. نفسه، ص73.
2. الأخطل، الديوان، ص232-237.

وفيه أيضا تضمين صريح للشطر الثاني من قوله في البيت الثالث والعشرين:

عَيْرَانَةٌ قُذِفَتْ بِالنَّحْضِ عَنْ عُرُضٍ   مَرْفِقُهَا عَنْ ضُلُوعِ الزُّورِ مَفْتُولُ

بينما يحقق مَطْلَعا قصيدتيْ الأخطل وكعب تقاطعا معنويا لا يرقى إلى مستوى تكرار الأشطر أو الأبيات، وذلك من خلال قول الأخطل في سعاده:

غَرّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقولٌ عَوارِضُها   كَأَنَّهَا أَحْوَرُ الْعَيْنَيْنِ مَكْحُولُ

فاكْتِحالُ العيون مَعنًى قارَبَ بين البيتين.

***. أصوات مختلفة**

غير بعيد عن التقنية التي وظفها الأخطل وهو ينظر في قصيدة كعب، وقبله الشماخ، وعبدة بن الطبيب، ضَمَّنَ جِرانُ العود إحدى قصائده شطرا من أشطر قصيدة بانت سعاد، وذلك في قوله[1]:

تُجْرِي السِّواكَ عَلَى عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ   كَأَنهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

فالشطر الثاني مأخوذ من قول كعب في البيت الرابع:

[1]. جِرانُ العود، الديوان، ص119.

تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

وبعيدا عن التضمين، نلاحظ حضور نَفَسِ قصيدة كعب في لامية الراعي النُّمَيْري واضحا، ودائما في وصف الناقة، من مظاهر ذلك قوله[1]:

بُنِيَتْ مَرافِقهُنَّ فَوْقَ مَزَلَّةٍ لا يستطيع بِها الْقُرَادُ مَقِيلاَ

وهو المعنى نفسه الذي كان قد وظفه كعب مُصَوِّرا حركة القُراد فوق الناقة حين قال في البيت الثاني والعشرين:

يَمْشِي الْقُرَادُ عَلَيْهَا، ثُمَّ يُزْلِقُهُ مِنْهَا لَبَانٌ، وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلُ

وفي ذكره لِنقَاء أصل ناقته وإبراز أنها سَلِيلَةُ إِبِلٍ هِجانٍ وفُحولٍ، قال[2]:

كانَتْ نَجائِبُ مُنْذِرٍ وَمُحَرِّقٍ أُمّاتُهُنَّ، وَطَرْقُهُنَّ فَحِيلًا

ومثله قول كعب في البيت الواحد والعشرين:

حَرْفٌ أَبُوهَا أَخُوهَا مِنْ مُهَجنَةٍ، وَعَمُّهَا خَالُهَا، قَوْدَاءُ، شِمْلِيلُ

1. الراعي النميري،الديوان، ص212.

2. نفسه، ص199.

ونختم هذا الامتداد ببيت لحسان بن ثابت يُـذَكِّرُنا بِـنَفَس كعـب، قـال حسان يفتخر بنفسه وأهله[1]:

نَحْــنُ أَهْــلُ الْعِــزِّ وَالْمَجْــدِ مَعًــا غـــير أَنْكَـــاسٌ وَلاَ مِيـــلٌ عُســـر

ومثله قول كعب في البيت الثالث والخمسين:

زَالُوا، فَمَـا زَالَ أَنْكَـاسٌ، وَلاَ كُشُـفٌ، عِنْـــدَ اللِّقَـــاءِ، وَلاَ مِيـــلٌ مَعَازِيـــلُ

---

[1]. حسان بن ثابت، الديوان، ص308.

خاتمة

لا شك أن العودة إلى التراث الشعري العربي ليست عودة إلى الأصول باعتبارها أصولا فقط، بل عودة إلى منابع الإبداع لِنَعِيَ حقيقة هذا التراث أولا، ونفهم تجلياته ثانيا، ونتعلم معنى الإبداع من خلال التَّحَقُّقات النصية ثالثا.

ولقد أبانت قراءة القصيدة أنها فعلا أم الديوان، وأنها عُصارة تجربة وجدانية ونفسية عنيفة تمخضت عنها الكثير من المشاعر وردود الأفعال التي انطبعت على المعاني الشعري، فمن السعادة بكل رموزها المختلفة إلى المحنة بتلويناتها إلى الانفراج.

إن قراءة القصيدة أظهر أن تعدد مقامات الشاعر محكوم بتعدد المواقف التي وجد نفسه فيها، كما أن تعدد تقنيات الكتابة فيها بين سرد صريح وتصوير بديع كان نتيجة الحاجة إلى رسم ملامح العلائق التي جمعت الشاعر بما ومن يحيط به.

لذلك، فمداخل قراءة هذا النص متعددة جدا، بتعدد مكوناتها الفنية، وتعدد المعاني التي بنى الشاعر قصيدته عليها، وتعدد العلاقات.

وقد حاولت أن ألامس كل ذلك في قراءتي لهذه القصيدة، إيمانا مني أن القراءة لن تكون مفيدة إلا إذا قدمت صورة عامة، تضع النص في سياقه العام وتَتَدَرَّجُ بعد ذلك للكشف عن الأبعاد الجمالية.

إنَّ السياق متحكم في مقام المبدع، ومقامه مُوَجِّهٌ لإبداعه. وهو ما كشفت عنه القصيدة بوضوح؛ إذ الشاعر مُتَدَرِّجٌ من مقام إلى آخر، والصورة مُتَحَرِّكة بين مُكَوِّنٍ ومكون، والإيقاع مُتَرَدِّدٌ بين البطء والسرعة.

وإِنْ كان من خلاصة يمكن التشديد عليها في ختام هذه القراءة، فهي أن الشعر العربي القديم كالمسك والعنبر فِعلا، كلما حَرَّكْتهما ازدادا طيبا، وكلما اقتربت من هذا الشعر فهمت معنى الحنين الذي يراودنا إلى الماضي دائما دون أن نقدر على تفسيره.

إن هاهنا تتجلى الشعرية في أبهى صورها؛ فالشاعر القديم عاش أسطورة، ومات أسطورة، وترك شعرا أسطوريا لا نزال نؤمن في مخيلتنا ووجداننا أنه مُحَدِّدُ وجودنا الإبداعي ومُوَجِّهُ أذواقنا أيضا. وفي قصيدة "بانت سعاد" التي حاولت الكشف عن بعض الجوانب الجمالية فيها، مستفيدين من الأخبار التي أحاطت بها، الدليل على ما ذهبنا إليه.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997م.
- أحمد الشرقاوي إقبال، بانت سعاد في إلمامات شتى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1991م.
- الأخطل، الديوان، شرح: محمد مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1994م.
- أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
- الأسود بن يعفر، الديوان، صنعة: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتب التراث، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1970م.
- أعشى همدان، ديوانه وأخباره، تحقيق: حسن عيسى أبو ياسين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983م.
- أوس بن حجر، الديوان، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1960م.
- بشار بن برد، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.
- جران العود، الديوان، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1999م.
- حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، د. ط. ت.
- حسن حسين، ثلاثية البردة: بردة الرسول صلى الله عليه وسل، مكتبة مذبولي، القاهرة، 1987م.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1985م.
- الراعي النميري، الديوان، تحقيق: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.

- زهير بن أبي سلمى، الديوان، صنعة: الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الـدين قبـاوة، دار الآفـاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.
- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م.
- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: عمر فـاروق الطبـاع، دار الأرقـم، بـيروت، ط1، 1999م.
- السيد إبراهيم محمد، بانت سعاد وأثرها في التراث العربـي، المكتـب الإسـلامي، بـيروت، ط1، 1986م.
- الشماخ بن ضرار، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، ط1، 1988م.
- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1976م.
- طرفة بن العبد. الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتـب العلميـة بـيروت، ط3، 2002م.
- طه حسين.

* حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط10، د.ت.
* في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط12، 1977م.

- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م.
- عنترة بن شداد العبسي، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003م.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: يوسف الطويل وعبد علـي مهنـا، دار الكتـب العلميـة، بيروت، ط2، 1992م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمـد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ط.ت.

- كعب بن زهير، الديوان، صنعة: السكري، دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث القاهرة، ط3، 2002م.
- محمد الجزائري، خطاب العاشق: ميثولوجيا ورؤى من عشتار سيدة الحب الأولى إلى المتنبي عاشقا، محمد الجزائري، دار الشروق، ط1، 1996م.
- محمد العمري:
* تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر: الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب. الدار البيضاء ط1، 1990م.
* الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2001م.
- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989م.
- النابغة الذبياني، الديوان، شرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1986م.
- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر للطباعة والنشر، ط4، د.ت.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين: الشعر والنثر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981م.
- وهب رومية، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997م.

المحتويات